

عالم الفكر



عالم الفكر

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

بنائية الفن

التمهيد

بقلم مستشار التحرير ٣

•••

أولا في الفلسفة

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

الدكتور عبد الرحمن بدوي ٢٩

•••

ثانيا في الأدب

اشكالية الخطاب الروائي العربي

الدكتور صدوق نور الدين ٣٧

عن الخيال الشعري

الدكتور جابر عصفور ٤٧

الاخترا ب الكافكاوي

الدكتور ابراهيم محمود ٧٧

جوناثان سويفت

الدكتورة أميرة حسن نويره ١٢٥

ثلاث مدن اسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي

الدكتور محمد عبد الله الجميدي ١٣٥

•••

ثالثا في الفن

القيم الجمالية في العمارة الاسلامية

الدكتور ثروت عكاشة ١٦٩

الحركة الفنية في أمريكا

الدكتور أحمد محمود مرسى ٢٠٧

سيف وانلي

السيد محمود هوش عبد العال ٢٣٥

•••

من الشرق والغرب

الثقافة والدين

الدكتور عبد العزيز كامل ٢٦١

•••

مطالعات

الصهيونية الجديدة

الدكتور شوقي السكري ٢٧٩

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

التمهيد

في حوار طويل وممتع بين عالم الأنثروبولوجيا البنائي الفرنسي كلود ليفي ستروس — Claude Lévi — Strauss والناقد الفني جورج شاربونيه Georges Charbonnier وأذيع من الإذاعة الفرنسية عام ١٩٥٩ ثم نُشر بعد ذلك في كتاب بعنوان -Entretiens avec Claude Lévi — Strauss قارن ليفي ستروس بين إبداع الطبيعة وأعمال الفن وعرض بالتفصيل لفكرته الأساسية عن التعارض أو على الأصح التقابل opposition بين الطبيعة وصنع الإنسان (الثقافة) . وقد تعرض أثناء مقارنته بين الطبيعة والفن لبعض أعمال الرسام الفرنسي جوزيف فرنيه Joseph Claude — Vernet (١٧١٤ - ١٧٨٩) وبالذات إلى لوحاته الخمس عشرة الشهيرة عن « موانئ فرنسا » التي تصور بدقة بعض المناظر الطبيعية الخلابة المحيطة بهذه الموانئ . وعلى الرغم من أن أعمال فرنيه لم تعد تلائم - حسب رأي الكثيرين - متطلبات الذوق الفني العام السائد في الوقت الحاضر في أوروبا نظرا لأسلوبها (الأكاديمي) واهتمامها بإبراز كثير من التفاصيل الدقيقة ، فإن ليفي ستروس يرى على العكس من ذلك أنها من أفضل وأروع الأعمال الفنية التي تعطي فكرة واضحة عن تلك العلاقة بين الطبيعة والفن وعن أصالة الخلق الإبداعي الخاص ، وذهب في ذلك إلى حد القول :

« أستطيع أن أتصور أن بإمكانني العيش مع هذه اللوحات ، بل وأن أتصور المناظر المرسومة فيها أكثر واقعيةً من تلك التي تحيط بي الآن بالفعل، فبالنسبة لي فإن قيمة هذه المناظر المرسومة تتمثل في أنها تقدم لي

بنائية الفن

الوسيلة لكي أحيأ من جديد تلك العلاقة الطبيعية بين البحر والأرض ، وهي العلاقة التي كانت لاتزال قائمة في ذلك العصر (يقصد القرن الثامن عشر) حين لم يكن وجود الانسان متعارضا مع العلاقات الطبيعية بين الجيولوجيا والجغرافيا والحياة النباتية أو يؤدي إلى تدميرها والقضاء عليها ، وانما كان يعمل على العكس من ذلك تماما على تنظيم تلك العلاقات وبالتالي المحافظة على وجود واستمرار نوع خاص من الحقيقة والواقع هو أشبه شيء بعالم الأحلام الذي يمكن لنا أن نلوذ به وقت الحاجة . (صفحة ١٠٣)

وتعكس هذه العبارة الشاعرية - التي قد تفتقر الى دقة التعبير العلمي - جانبا كبيرا من نظرة ليفي ستروس إلى الحياة ، كما قد تعبر عن ذوقه الخاص وتفضيله للحياة في الماضي بكل هدوئها واحترامها للطبيعة والمحافظة على التوازن بين عناصر الطبيعة والابداع الانساني (الثقافة) ، وهو الأمر الذي لم يعد قائما الآن بعد أن أدى التقدم الصناعي والتكنولوجي الى القضاء على كثير من ملامح الطبيعة ومكوناتها الأساسية . وهي بذلك تكشف عن موقفين متعارضين من الطبيعة : أما الموقف الأول فهو الذي تعبر عنه بوضوح لوحات فرنيه التي تكشف عن التفاعل المتوازن بين الانسان والأوضاع الايكولوجية ، وذلك على اعتبار أن تلك الموانئ البحرية التي تظهر في لوحاته هي أحد أنماط البيئة (الانسانية) التي أفلح إنسان القرن الثامن عشر في أن يحافظ على ملامحها الجيولوجية والجغرافية والنباتية ولم يعمل على تدميرها بل كان يحرص أشد الحرص على إيجاد نوع من الترتيب والنظام ، بل والمنطق ، بين تلك الملامح ، وبحيث يحكم ذلك الترتيب والنظام والمنطق علاقاتهم هم أنفسهم مع تلك البيئة . وأما الموقف الثاني فإنه يتعارض مع ذلك كل التعارض ، إذ هو يتمثل في الحالة السيئة التي وصلت إليها شواطئ وسواحل البحار في الوقت الحاضر بحيث أصبح منظرها يثير الأسى والحزن والكآبة نتيجة للازدحام والتلوث وكثرة المباني والمنشآت التي يتفنن الناس في إقامتها هناك ، مما أدى الى اختفاء (الطبيعة) تحت وطأة (الثقافة) وإلى فقدان الانسجام والتناسق مع البيئة . فكان هناك إذن نوعا من التقابل بين ما كان يرسمه فرنيه في لوحاته وما كان يوجد في الماضي من ناحية وما هو قائم الآن بالفعل من الناحية الأخرى . . . من ناحية « نجد الماضي والنظام والتناسق والطبيعة والجمال ، بينما نجد من الناحية الأخرى الحاضر والفوضى والتضارب والثقافة والقيح . . . في عالم الماضي كانت مختلف عناصر الكون تتمايز فيما بينها بحيث يفصل بعضها عن بعض المسافة أو البعد المناسب للائق . أما في الحاضر فإن الأشياء التي كان يجب أن تكون متميزة بعضها عن بعض تتزاحم ويتراكم بعضها فوق بعض . » (٢)

هذا التزاحم الشديد بكل ما يحمل من مشكلات ومن قيح هو الذي يجعل ليفي ستروس ينكر بيئته المباشرة وينقر منها ، وهو الذي كان يدفعه دفعا - كما يعترف صراحة في كتابه « الأفاق الحزينة Tristes Tropiques » الى البحث عن (القيمة) في العوالم والمناظر الأخرى البعيدة . (٣)

وهذا قد يعني في آخر الأمر أن ليفي ستروس يرفض الزمان والمكان القائمين الآن بالفعل . وليس هذا مجرد موقف

David Pace, Claude Levi — Strauss: The Bearer of Ashes, R.K.P. London 1983, pp 42 — 3.

(٢)

(٣) عرض ليفي ستروس لهذه المسألة في كثير من كتاباته كما ذكرها في أكثر من موضع في كتابه الأفاق الحزينة . انظر على سبيل المثال صفحات ١٠٣ - ١٠٧ .

“Tristes tropiques” Librairie Plon. Paris 1955, pp 103 — 107.

عقلي أو نظرة فلسفية مجردة ، وإنما هو جزء من حياته الفعلية . فبعد أن عاد الى فرنسا من الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية عاش - ولا يزال يعيش - في شبه عزلة متباعدة عن الناس . وهو يقول في ذلك : « ليست لي حياة اجتماعية وليس لي أصدقاء . إنني أمضي نصف وقتي في معلمي والنصف الآخر في مكتبي » . وربما كان هذا الرفض للحاضر هو الذي دفعه - بشكل أو بآخر - الى الاتجاه نحو الأنثروبولوجيا ودراسة الحياة (البدائية) عند الهنود الحمر في الأمريكتين وإن كان ينكر أنه كان يهدف من ذلك الى الوصول الى أي موقف فلسفي أو مذهب فكري ويقول : « لقد قمت برحلاتي الفلسفية الصغيرة لارضاء نفسي وحسب واستجابة لإلحاح ضميري أكثر منها لإقامة مذهب فكري » . وهذا موقف يكشف عن درجة عالية من التواضع ، على ما يقول آدم كوبر Adam Kuper الذي يرى أن ليفي ستروس لديه بالفعل مذهب ملائم تماما له كمفكر بنائي^(٤) والفكرة الأساسية في هذا « المذهب » هي « المسافة » أو « البعد » . فحين سئل ليفي ستروس مثلا عما يعتبره أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي أجاب ببساطة « المسافة » ، فالأنثروبولوجيا « هي علم الثقافة كما نراها من خارج » . وقد لا يتفق كثير من الأنثروبولوجيين معه في ذلك إذ يرون أن أهم جانب في المنهج الأنثروبولوجي هو (القُرب) وليس (البعد) ، والاختلاط بالناس ومعايشتهم ومشاركتهم في كل أنشطتهم حتى يمكنهم دراسة وفهم الثقافة (من داخل) بقدر الامكان . ولكن الطريف أن ليفي ستروس أخرج في العام الماضي كتابا يوحى عنوانه بنفس هذا الموقف المتباعد وهو « النظرة المتباعدة Le regard éloigné »^(٥) يضم مجموعة من مقالاته التي سبق نشرها في مواضيع متفرقة وكان المفروض - على ما يقول في المقدمة - أن تؤلف الجزء الثالث من كتابه « الأنثروبولوجيا البنائية Anthropologie Structurale » الذي ظهر الجزء الأول منه عام ١٩٥٨ والثاني عام ١٩٧٣ ، وهما أيضا عبارة عن تجميع لمقالات سابقة . ولكن (المسافة) لم تكن مجرد أسلوب أو أداة منهجية اتبعها في دراساته وطبقها على حياته الاجتماعية ذاتها وإنما كان يراها شرطا أساسيا لقيام العلاقات الانسانية الكريمة . ولذا فإنه يتكلم عن « مظاهر الغباء والكراهية والسذاجة التي تفرزها الجماعات الانسانية حين تزول المسافة من بينهم مثلما يفرز الجرح القيح » ، كما أنه ينفر أشد النفور من ذلك الاتجاه الذي يسود العالم الآن نحو التماثل والتشابه في كل شيء ونحو الزيادة الرهيبة في السكان ، ويرى أن النزعة الانسانية الحقة من شأنها أن تؤدي الى التنوع الثقافي ، وأن تعمل على كبح جماح التكاثر البشري وعلى احترام البيئة والمحافظة عليها مما يعني ضمنا التسليم بحق الكائنات الأخرى في الوجود في هذا العالم (نفس المرجع) .

وكتاب ليفي ستروس عن (الأفاق الخزينة) هو في آخر الأمر ترجمة ذاتية انثروبولوجية لحياته وتكوينه العملي ورحلاته ودراساته العقلية بين الهنود الحمر ، ويقدم لنا ذلك كله من خلال لوحات أدبية رائعة يصف فيها بدقة وبراعة وبلمسات فنية جميلة المناظر الطبيعية في البيئات التي عاش فيها أثناء هذه الرحلات الدرانية ، كما يحرص على أن يبرز في هذه اللوحات الأدبية التقابل بين البيئات الطبيعية ذاتها ومظاهر الحياة الثقافية المختلفة أثناء انتقاله من غابات أمريكا الجنوبية الى المناطق شبه المتحضرة في الأمريكتين ، الى المناطق المزدهرة بسكانها من الهنود الحمر ، الى بعض المناطق الريفية التقليدية في أوروبا ، كما كان يحرص بالمثل على إبراز ما يسميه بالتقابل الثنائي opposition binaire بين

Adam Kuper, "A Distant Regard" New Society, 19 May 1983

(٤) انظر مقال كوبر

Claude Levi - Strauss, Le Regard Eloigné, Librairie Plon, Paris 1983

(٥)

الطبيعة والثقافة الذي هو أساس منهجه البنائي في دراسة وتفسير النظم والأنساق الثقافية المختلفة وبخاصة في دراساته للأساطير والفن . فقد اعتمد على مبدأ التقابل الثنائي في تحليله لعدد كبير جدا من أساطير الهنود الحمر في الأمريكتين (أكثر من ثمانمائة أسطورة) وضمت ذلك التحليل كتابه الضخم « أسطوريات Mythologiques » بأجزائه الأربعة^(٦) . كذلك كانت هي المبدأ الذي اعتمد عليه في دراساته للفن (البدائي) ، ويستوي في ذلك الآراء التي عبر عنها في حوار الطويل مع شاربونييه (١٩٥٩) أو في كتابه الرائع « طريق الأقنعة La voie des masques » (١٩٧٥) ، ففي هذه الدراسات يقابل بين الفن البدائي والفن « المتحضر » الذي يوجد في المجتمعات الحديثة أو (المجتمعات الحضرية) كما يسميها أحيانا ، أي مجتمعات المدن ، ويتبع نفس الطريقة التي عرض بها للتقابل بين المناظر الطبيعية الساحلية كما سجلتها لوحات فنية بالشواطئ البحرية كما تظهر الآن في الواقع . كما أنه يقابل في نطاق الفن البدائي نفسه بين فنون الجماعات القبلية المختلفة عند الهنود الحمر كما تتمثل في الأقنعة التي يستخدمونها في مختلف المناسبات الشعائرية والتي ترتبط بجوانب كثيرة من حياتهم الاجتماعية والدينية ، ويدور حولها كثير من الأساطير التي تقف هي أيضا بعضها من بعض موقف التقابل والتعارض .



في عام ١٩٧٥ طلبت دار النشر السويسرية سكير Skira التي تعنى بنشر كتب الفن أن يكتب لها ليفي ستروس كتابا قصيرا ضمن سلسلتها الشهيرة Les sentiers de la création وهي سلسلة أسهم فيها عدد من كبار الكتاب والأدباء والمفكرين من أمثال أونسكو Ionesco ورولان بارت Roland Barthes وميشو Michaux . وتقوم فكرة هذه السلسلة على تعريف القارئ في عدد محدود من الصفحات بإحدى المشكلات الأساسية المتعلقة بعملية الخلق أو الإبداع الفني مع توضيح رأي الكاتب وتدعيمه بعدد كبير من الصور المختارة من روائع الأعمال الفنية . وقد أثر ليفي ستروس في كتابه موضوعا محددًا يكون بمثابة امتداد وتكملة ، أو حتى تدليل لكتابه الضخم (أسطوريات) ، ولذا قصر الكتاب على دراسة (نسق) صغير محدود من أنساق ثقافات الهنود الحمر . ويتألف هذا النسق من ثلاثة أقنعة شعائرية تنتمي إلى ثقافتين رئيسيتين من تلك الثقافات بحيث يقدم هذه الأقنعة الثلاثة لتحليلًا بنائيًا وافيا يأخذ في الاعتبار أهم ملامح الثقافة الكلية التي ينتمي كل قناع منها إليها ، وبحيث تكون هذه الدراسة في الوقت ذاته مثالا طيبا لتطبيق منهج التحليل البنائي في دراسة الأعمال الفنية وبوجه خاص الفن البدائي . والأقنعة الثلاثة التي يدور حولها معظم الدراسة والتحليل هي قناع سويهي Swaihwe عند قبائل الساليش Salish وقناعا زويوي Xwexwe وزونوكوا Dzonokwa عند قبائل الكواكيوتل Kwakiutl ، وهذه قبائل لها شهرتها عند علماء الأنثروبولوجيا . وكان لابد للتحليل البنائي أن يتطرق إلى عدد آخر من الأقنعة الأقل شهرة بل وأن يتناول كثيرا من الأعمال الفنية الأخرى عند الهنود الحمر ، ومن كل هذه الأعمال الفنية الرائعة والتحليل البنائي العميق لها يتألف كتاب « طريق الأقنعة La voie des masques » .

(٦) ظهرت الأجزاء الأربعة التي يتألف منها كتاب « أسطوريات » في الفترة من ١٩٦٤ - إلى ١٩٧١ ففي عام ١٩٦٤ ظهر الجزء الأول بعنوان « الفن والمطبخ Le cru et le cuit » ثم جاء الجزء الثاني عام ١٩٦٧ بعنوان « من العسل إلى الرماد Du miel aux cendres » ثم أتبعه في عام ١٩٦٨ بالجزء الثالث بعنوان « أصل آداب المائدة L'origine des manières de table » وأخيرا جاء كتاب « الإنسان العاري L'Homme nu » عام ١٩٧١ .

ومن المؤكد أن اهتمام ليفي ستروس بالفنون بعامة وبالفن البدائي بخاصة كان سابقا بكثير على تأليفه كتاب « طريق الأقنعة » كما أنه كان يدعو دائما حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لفرنسا في الولايات المتحدة الى الاهتمام بالفن البدائي وضرورة حصول متاحف الفنون الجميلة - وليس فقط متاحف الإثنوجرافيا - على نماذج من هذا الفن . وهو نفسه يشير في مستهل كتابه « طريق الأقنعة » الى مقال كان قد كتبه عام ١٩٤٣ بعد أن شاهد مجموعة الأعمال الفنية الخاصة بالهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك ، ويقتبس أجزاء كبيرة من ذلك المقال الذي يقول فيه :

« من المؤكد أنه لن يمر وقت طويل قبل أن نرى مجموعات من هذا الجزء من العالم وقد انتقلت من متاحف الإثنوجرافيا الى متاحف الفنون الجميلة لتحتل مكانها بين آثار مصر القديمة وبلاد فارس وروائع الفن الأوروبي في العصور الوسطى . ذلك أن هذا الفن لا يقل في المستوى عن أعظم الأعمال الفنية ، كما أنه كشف خلال المائة والخمسين عاما التي عرفناها من تاريخه عن درجة عالية جدا من التنوع وعن قدرات وملكات هائلة على التجديد . . . »

ولقد شهدت هذه الأعوام المائة والخمسون مولد وازدهار عدد كبير من الأشكال الفنية المختلفة . فهناك الأغنية المغزولة يدويا عند قبائل الشيلكات (وهي فن يدوي لم يكن معروفا في ذلك الاقليم حتى بداية القرن التاسع عشر) والتي وصلت بسرعة الى أعلى درجات الإتقان في فن النسيج مع أنهم لم يستعملوا سوى اللون الأصفر الفاقع المستخرج من بعض الطحالب المائية مع اللون الأسود المستخرج من لحاء أشجار الأرز ، واللون الأزرق البرونزي المستخرج من بعض أوكسيدات المعادن ، وهناك التماثيل الخزفية الرائعة المتقنة التي تعطى بريق الزجاج البركاني الأسود اللامع وذلك مرورا بتلك الموضة المجنونة التي لم تستمر سوى سنوات قليلة عن أغنية الرأس التي كانت توضع أثناء الرقص وعليها زخارف على شكل وجوه آدمية محفورة ومثبتة على أرضية من الصدف ويحيط بها الفراء أو اللون الأبيض الذي تتدلى منه سيور من الجلد الملفوفة مثل الضفائر . وهذا التجديد المستمر وهذه الثقة الخلاقة التي تتضمن النجاح حيثما طبقت وذلك الازدراء لكل السبل المطروقة من قبل انما تؤدي الى انتهاج وسائل جديدة دائما من شأنها أن توصل الى نتائج مبهرة ورائعة . . . ولكي نخرج بفكرة واضحة عنها كان يتعين علينا نحن أن ننتظر مجيء فنان عظيم مثل بيكاسو . . . » (٧) .

فكان ليفي ستروس يريد أن يقول إن الابداع الفني الذي تمثل في لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب كان أمرا مألوفا في ثقافة بدائية أصيلة منذ قرن ونصف ، وربما لمدة أطول من هذا بكثير ، اذ ليس ثمة ما يدعو الى التشكك في أن هذا اللون من الفن احتفظ بخصائصه ومقوماته منذ بداياته الأولى التي لا تزال مجهولة لنا ، ولكن ليفي ستروس لا يخفى إعجابه بذلك الفن البدائي العظيم الذي أبدعه الهنود الحمر والذي يكشف في كل صوره وأشكاله عن درجة عالية من شدة التعبير وعمقه وتركيبه . فيقول في نفس ذلك المقال الذي كتبه عام ١٩٤٣ ثم نقل أجزاء كبيرة منه في صدر كتابه عن « طريق الأقنعة » .

« ففي الشمال كانت توجد قبائل التلنجت **Tlingit** الذين ندين لهم بتمثيل لها قدرة كبيرة على الإيجاء الشعاري الرقيق ، كما ندين لهم ببعض أدوات الزينة الثمينة . ويأتي بعدهم نحو الجنوب قبائل الهايدا **Haida** بأعمالهم الضخمة التي تفيض بالقوة والحيوية . ثم تأتي قبائل تسيمشيان **Tsimshian** الذين يماثلونهم وإن كانوا يتميزون عليهم بقدر أكبر من الحسامية والرقعة الانسانية ، ثم تأتي قبائل بيللا كولا **Bella Coola** التي تكشف أقنعتهم عن طراز فيه كثير من الفخامة والجلال كما يغلب على أعمالهم اللون الأزرق البرونزي ، ثم قبائل كواكيوتل **Kwakiutl** بخيالهم الحر الطليق الذين يطلقون لمشاعرهم الجائعة العنان وهم يصنعون أقنعة الرقص ذات الأشكال والألوان العريضة الصارخة ، ثم تأتي قبائل النوتكا **Nootka** الذين تتحكم فيهم الواقعية الرزينة ، وأخيرا في أقصى الجنوب تأتي قبائل الساليش **Salish** بأسلوبهم وطرازهم البسيط التخطيطي ذي الزوايا البارزة ، وهنا يختفي تماما تأثير القبائل الشمالية . » (صفحة ٥)

وقد حرص ليفي ستروس على أن يتابع الإبداع الفني في كل هذه القبائل ويوجه خاص الأقنعة التي كانوا يتفننون في صنعها لمختلف المناسبات والاحتفالات الشعائرية ، سواء أكانت هي شعائر التكريس التي يترك الشبان بمقتضاها مجتمع العصبية والنساء وينضمون الى مجتمع الرجال العاملين المنتجين المحاريين ، أم أقنعة الرقص الشعائري التي تعبر عن القوى الخفية الاعجازية كما تدور حولها كثير من الأساطير . وقد بلغت كل هذه الفنون (البدائية) من الروعة والتنوع ما جعل ليفي ستروس يقول وهو يصف القاعة المخصصة لفنون الهنود الحمر في متحف التاريخ الطبيعي : إن الانتقال « من إحدى خزائن العرض الى خزانة أخرى ، ومن عمل فني لآخر ، بل وأحيانا من زاوية الى زاوية أخرى في العمل الفني الواحد ، كثيرا ما يشعر المرء معه كما لو كان ينتقل من مصر القديمة الى فرنسا القرن الثاني عشر ، ومن فنون الساسانيين الى الحداثى البهيجة في ضواحي فرنسا بكل ما تضمه من وسائل اللهو والترفيه ومن قصر فرساي بفخامة رسومه واشاراته ورموزه الملكية الى غابات الكونغو » فقد وصل هؤلاء الهنود الحمر - في رأيه - الى درجة من الانتقان والمهارة وحرية الخيال وانطلاق المشاعر الى الحد الذي كانوا يستطيعون معه أن يرسموا أجزاء الحيوان الواحد من زوايا ومنظورات مختلفة في صورة واحدة لا تتفق تماما مع أى شىء يمكن أن نعثر عليه في الحقيقة والواقع ، بل وأن يصيغوا كثيرا من الأدوات التي يستعملونها في حياتهم اليومية على شكل حيوانات ولكن بعد أن يعيدوا ترتيب وضع أجزائها وأعضائها بحيث يقيمون علاقات بين هذه الأعضاء تختلف كل الاختلاف عما نراه في الطبيعة ، كما أنهم كثيرا ما يصورون آدميين على شكل حيوانات أو يجمعون بين الاثنين في صورة كائن واحد لا يمت الى أيها بصلة وهكذا .



ومن الخطأ على أية حال أن نعتقد أن صلة ليفي ستروس بالفن البدائي كانت مجرد صلة نظرية مجردة على اعتبار أن الفن البدائي يؤلف أحد موضوعات اهتمامه وتخصصه . فالواقع هو أن ليفي ستروس اتصل بفنون البدائيين « اتصالا عمليا مباشرا منذ ذهابه الى أمريكا حيث كان له ولع شديد باقتناء تلك الأعمال ، وقد اشترك في هذه الهواية أو الولع مع

عدد من الكتاب والفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين كانوا يعيشون في أمريكا في ذلك الحين وبخاصة أندريه بريتون André Breton ، وماكس ارنست Max Ernst ، وجورج ديتوي Georges Duthuit ، وأفلخوا في أن يقتنوا فيما بينهم مجموعة متواضعة من تلك الأعمال ، كما أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم - كل حسب قدراته المالية - الأشياء التي تعرض للبيع في محلات بيع التحف والفن في نيويورك . وكل ذلك كان يحدث في زمن لم يكن الناس يهتمون فيه بمثل هذه الأعمال الفنية أو يدركون وجودها ، وهو أمر قد يبدو في نظر الكثيرين الآن أشبه بالأساطير . وقد اضطّر ليفي ستروس إلى بيع مقتنياته من تلك الأعمال فيما بعد ، ولكنه يذكر في ذلك المقال أن الذي يضع أجزاء منه في بداية كتاب « طريق الأقنعة » أنه حين كان يعمل مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده في أمريكا لاحظ له إمكانية الحصول لفرنسا على مجموعة كبيرة من روائع الفن البدائي (توجد الآن في أحد متاحف الساحل الغربي للولايات المتحدة) ، ولم يقبل التاجر أن ينزل عن هذه المجموعة إلا عن طريق مبادلتها ببعض أعمال ماتيس وبيكاسو . وعلى الرغم من الجهود التي بذلها ليفي ستروس لإتمام الصفقة فإنه أخفق في أن يقنع « الموظفين المسئولين عن السياسة الفنية في فرنسا والذين تصادف وجودهم في أمريكا » في ذلك الحين بقبول العرض . فلم تكن المجموعات « الوطنية » في فرنسا في ذلك الوقت تشتمل على لوحات من الفن الحديث يمكن الاستغناء عنها ، ولذا كان اقتراحه يبدو عجيبا وغير واقعي في نظر هؤلاء « الموظفين » .

وعلى الرغم من إعجاب ليفي ستروس بالفن البدائي فإنه يعترف بأن معظم تلك الأعمال وبخاصة الأقنعة ، فيها شيء يثير في نفسه القلق وعدم الارتياح ويضعه أمام مشكلة كان يجد من الصعب عليه حلها . فلم يكن يستطيع في أول الأمر على الأقل أن يفهم السبب في أن تلك الأقنعة صنعت على الشكل الغريب الذي تبدو عليه . فمع أن المفروض هو أنها صنعت لكي توضع وتثبت على الوجه أثناء القيام ببعض الشعائر والطقوس والحفلات فإنها لم تكن تلائم شكل الوجه وبرز ملامحه أو انحناءاته وبذلك كان يصعب تثبيتها في موضعها ، وذلك فضلا عن أن معظم هذه الأقنعة كان أكبر بكثير من حجم الوجه العادي ، وفيه كثير من المبالغة في إبراز بعض الملامح والقسمات مثل بروز الفك الأسفل أو جحوظ العينين اللتين قد تستبدل بهما أسطوانتان من الخشب ، أو تدلى اللسان من الفم أو اختفاء الأنف تماما أو استبدال رأس طائر مفتوح المنقار بها ، وغير ذلك من المبالغات التي تضفي على تلك الأقنعة بعض الملامح الشيطانية التي لا يوجد لها مثيل في الحياة الواقعية سواء في الثقافة التي أنتجت هذه الأقنعة أو الثقافات الأخرى المجاورة (صفحة ١٢) . ويعترف ليفي ستروس بأنه سيكون من الصعب تفسير ذلك إذا نحن قنعنا بالنظريات السوسبولوجية والأنثروبولوجية التقليدية وأن الوسيلة الوحيدة « لفهم » هذه الأقنعة هي تطبيق المنهج البنائي الذي سبق له أن استعان به في دراسة الأساطير وبعض المظاهر الثقافية الأخرى مثل « الطوطمية » في كتابه عن « التفكير الوحشي » أو التفكير الفج La Pensée Sauvage ، وكذلك في المجلدات الأربعة التي تؤولف كتابه الضخم (أسطوريات) . وهذا معناه أن ليفي ستروس كان يرى أنه لن يتيسر تفسير هذه الأقنعة من حيث هي تؤولف نسقا جزئيا أو فرعيا من أنساق الثقافة ، إذا نحن أخذناها في ذاتها واعتبرناها كأشياء مستقلة ومنفصلة عن بقية الثقافة التي تنتمي إليها ، وأن خير وسيلة لدراستها وفهمها هي النظر إليها من الناحية الدلالية أو السيميائية Sémantique . ففي هذه الحالة سوف تكتسب الأقنعة معنى عن طريق النظر إليها ضمن مجموعة من التغيرات أو التحويرات التي تتخذها الأقنعة بشكل عام في الثقافات

المختلفة المجاورة . فالقناع هو شيء مفعم بالاغراء والاعواء بالنسبة للعالم البنائي ٥ على مايقول جون ستاروك^(٨) على اعتبار أنه (يصنع) على شكل الوجه الأدمي دون أن يتطابق تماما مع ذلك الوجه . فالوجه الأدمي ليس (مصنوعا) وإنما هو مخلوق ومطبوع وبالتالي فإنه غامض ويصعب فهم أسرارهِ . وعلى الرغم من كل مايقال عن إمكان (قراءة) وجوه الناس فهذا غير صحيح على الإطلاق وذلك بعكس الحال بالنسبة للقناع الذي هو وجه بشري (مصنوع) والذي يمكن (قراءته) لأنه حصيلة ونتاج عملية (صنع) تحكمها قواعد وضوابط وعادات اجتماعية وتقاليده ، وهو بذلك يحمل معاني محددة ومرسومة من قبل . ووظيفة منهج التحليل البنائي أو البنائية Structuralisme هي الكشف عن تحديد هذه المعاني عن طريق مقارنة الأقنعة بعضها ببعض ، وذلك على اعتبار أن المعاني ليست أمورا فطرية أو كامنة أو أصيلة . وعلى ذلك فلكي يفهم ليفي ستروس معنى الأقنعة من طراز السويهي التي توجد عند قبائل الساليش مثلا فإنه يقابلها ويعارضها بالأقنعة الأخرى التي تقبل قيام مثل هذا التقابل أو التعارض والتي توجد عند جيران الساليش . وهو في ذلك ينظر الى كل نموذج من نماذج الأقنعة كما لو كان (كلمة) في لغة واحدة بحيث يمكن تحديد قيمة هذه الكلمة عن طريق مقارنتها بالكلمات الأخرى البديلة التي يمكن أن تحمل محلها أو تأخذ مكانها . وهكذا يعكف ليفي ستروس على تبين وتوضيح معنى ملامح القناع واحدا بعد الآخر وربطها بالممارسات الاجتماعية والمعتقدات الأسطورية الشائعة عند هذه القبائل للكشف عن المنطق الذي يختفي وراء صنع القناع واستخدامه .

وليست هذه العملية بالبساطة التي قد تبدو عليها هنا . فليس من السهل تتبع كل مظاهر الحياة المتعلقة بالاعتقادات وتصورات الناس عن الكون ومكان الانسان فيه وعلاقاته بالكائنات الأخرى . وهذا هو ما يفعله البنائيون في دراستهم لمثل هذا الموضوع ، وهو ما يحاول ليفي ستروس أن يفعله في « طريق الأقنعة » حين ينظر إلى تلك الأنواع أو النماذج الثلاثة باعتبارها أنساقا جزئية على ما ذكرنا .

وقد كانت وسيلة ليفي ستروس في تحليل هذه « الأنساق » الثلاثة من الأقنعة هي تطبيق منهج التقابل الثنائي opposition binaire بنفس الطريقة التي قابل بها بين الأساطير في كتاب « أسطوريات » أو بين صنع الطبيعة ولوحات جوزيف فزنيه . . وقد ذهب في ذلك إلى حد اعتبار أي عنصر من العناصر الداخلة في تكوينها وتشكيلها هو تحويل وتعديل لعناصر موجودة في أنساق الأقنعة الأخرى في ثقافة الهنود الحمر .

فالنموذج قائم وسائد ولكنه يتخذ أشكالا وألوانا مختلفة ؛ فاللون الأسود في قناع السويهي مثلا يقابله اللون الأبيض في قناع ، وجحوظ العينين يقابله وجود فجوات غائرة مكان العينين ، وتدلى اللسان يقابله الفم المضموم أو المزموم وهكذا (انظر اللوحات الملونة المرفقة) .

ويتابع ليفي ستروس مقارنته ليس فقط بين الملامح والصفات المادية لهذه الأقنعة ، ولكنه يتعدى ذلك إلى الأساطير والشعائر المتعلقة بها كي نستطيع فهم هذه الأقنعة داخل الثقافة العامة الكلية التي تنتمي إليها . فليس ثمة تطور - بالمعنى الدقيق للكلمة - أو إبداع يأتي من لا شيء ، وإنما هناك فقط التعديل والتحويل لخصائص ومقومات دائمة وثابتة موجودة

في نفس الثقافة ، أو في بعض الثقافات الأخرى المجاورة . وفي كل الأحوال فإن هذه الخصائص الثابتة تحمل نفس الرسائل وتقوم بتوصيلها وإن اختلفت الوسائل في ذلك ، وربما كان الدرس الذي يمكن الخروج به من هذا كله هو ما يختص به ليفي ستروس كتابه « طريق الأقنعة »^(٩) من أنه مهما يكن من الدعاوى التي قد يزعمها الفنان المبدع حول تفرد في الخلق والابداع واستقلاله في النظرة والفكر فإن هذه الدعاوى لا تقوم في الأغلب على أساس لأن اسهام الفنان لا بد أن يجد له مكانا بالضرورة داخل (نسق منظم) ومتكامل ، وإنه في الوقت الذي يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه بطريقة تلقائية وأنه يدع إبداعا أصيلا تماما فإن إنتاجه هو في حقيقة الأمر نوع من الاستجابة لكل ما قدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين عاشوا في الماضي . وسواء أكان الفنان يدرك ذلك أم لا يدرك فالمهم في نظر ليفي ستروس أن المرء لا يسير وحده أبدا على درب الخلق والابداع .



وربما كان من أهم مانجم عن استخدام ليفي ستروس لمبدأ التقابل الثنائي هو التمييز بين نوعي الفن الأساسيين وهما : الفن (البدائي) وما يسميه بالفن (المتحضر) : لأنه بهذا التمييز إنما يقابل في الحقيقة كل الفن الغربي في فترة ما بعد عصر النهضة ، وبقية أشكال وصور الفن غير الغربي . وقد تعرض بالتفصيل لهذه التفرقة في حوار مع جورج شاربونيه وأورد لذلك ثلاثة اختلافات أساسية بين الفن البدائي والفن المتحضر أو الفن (الحضري) الذي يرتبط بحضارة المدن في أوروبا .

وتمثل الاختلاف الأول في أن الحضارات (الحضرية) التي ترتبط بالمدن والتي تعتبر الحضارة الأوربية خير مثال لها - تميز تميزا قاطعا بين الفنان المبدع المتخصص وغيره من أعضاء المجتمع ، وهو تمييز لا تعرفه المجتمعات البدائية . ويرجع ذلك التمييز في المحل الأول إلى أن فئة قليلة فقط من أعضاء المجتمعات المتقدمة هي التي تستطيع أن تفهم لغة الفن وأن تذوق الأعمال الفنية وتدرك معنى التمثيلات والتصورات الرمزية التي تتضمنها تلك الأعمال . وهذا وضع يختلف كل الاختلاف عما نجده في المجتمعات البدائية حيث يكون الفنان مجرد فرد عادي كغيره من أفراد الجماعة وحيث يمارس حياته مثلهم ويشاركهم في مختلف أنواع النشاط دون أن ينقطع للابداع الفني ، وبالمقابل فإن بقية أفراد الجماعة البدائية تشارك في « لغة » الفن وتفهم طبيعة الابداع الفني . فالحاجز القائم بين الفنان وغيره من أفراد المجتمع ليس له وجود في الجماعات البدائية كما أن لغة الفن والابداع الفني مسألة مشتركة بين الجميع الى حد كبير .

ويتصل بهذا التمييز بين نوعي المجتمع وما يترتب عليه من اختلاف بين نوعي الابداع الفني أن الحضارات (الحضرية) أو حضارات المدن المتقدمة - تميل في العادة الى خلق فنون أكثر تمثيلا - حسب الاصطلاح الذي يستخدمه ليفي ستروس - مما نجده في المجتمعات البدائية ، بمعنى أن الفن في المجتمعات الحضرية المتقدمة يرتبط ارتباطا قويا وواضحا ومباشرا بالموضوع الذي يعبر عنه الفنان في عمله الفني . فالذي يميز الابداع الفني في المجتمع البدائي في هذا الصدد هو أن الأشياء التي يراد تمثيلها في شكل أعمال فنية يكون لها في العادة معاني تتجاوز وتتعدى مجرد وجودها

(٩) نهاية القسم الأول من الترجمة الانجليزية

الفيزيقي أو المادي ، بمعنى أنها كثيرا ما تكون موضع التقاء للقوى الدينية والسحرية والاجتماعية بحيث ترتبط كل هذه القوى معا في تلك الأشياء ، ويحاول الفنان عن طريق رموزه أن يعبر من خلال إنتاجه الفني عن تلك القوى الفعالة ، وهذا أيضا وضع يختلف اختلافا تاما عنه في المجتمعات الحضريّة المتقدمة حيث يحرص الفنان في كثير من الأحوال على تخليص إبداعه الفني من الأسرار والغيبيات التي يزرعها الفن البدائي . وكثيرا ما يوصل الأمر بالفن المتحضر الحديث في هذا المجال إلى أن تصبح الأعمال الفنية مجرد (أشياء) خليفة بأن تمتلك وتقتنى وحسب .

وأما التفرقة الثالثة التي يقيمها ليفي ستروس بين الفن البدائي والفن المتحضر أو (الحضري) فتقوم على أساس الميل السائد في الحضارات المتقدمة إلى صبغ الفن بصيغة أكاديمية تقوم على أساس توفر النظرة الداعية المدركة إلى الفن ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات البدائية حيث يعتبر الفن نشاطا جماعيا يتم بطريقة لاشعورية إلى حد كبير . وترتب على ذلك أن الفنان في تلك المجتمعات البدائية لن يجد ما يدفعه أو ما يضطره إلى أن يتخذ موقفا محمدا من الإبداع الفني أو أن يعمل على توطيد مكانته داخل تقليد معين بالذات على ما يحدث في المجتمعات الأكثر تقدما ، حيث يتعين على الفنان أن تكون له في معظم الأحوال صلات وثيقة وعلاقات وطيدة بمن يسميهم ليفي ستروس (الأساتذة الكبار)^(١٠) . فالفن البدائي ظاهرة جمالية جماعية ، ولذا فإنه يتناول المعاني الجماعية التي تؤمن بها الجماعة التي ينتج فيها هذا الفن ، بينما هو في المجتمع المتحضر المتقدم عمل أكثر فردية وارتباطا بالفنان المبدع الفرد ، ولذا توقف الفن في هذه المجتمعات المتحضرة - حسب رأيه - عن أن يكون لغة اجتماعية تخاطب المجتمع كله ، وأصبح مجرد موضوع للاقتناء الفردي على ما ذكرنا . والبناء الاجتماعي ذاته في المجتمعات البدائية يقف ضد قيام تلك النزعات والميول الفردية والأكاديمية ، خاصة وأن الأوضاع العامة السائدة في هذه المجتمعات البدائية لا تسمح أبدا ، بل ولا تتيح الفرصة إطلاقا لقيام مثل هذا التمييز القاطع بين الفنان وبقية أفراد المجتمع على ما يحدث في المجتمع المتقدم . فالمجتمع البدائي صغير الحجم لا يكاد يعترف بالتفاضل أو التباين الاجتماعي ، ولا يكاد يعرف التفاوت الاقتصادي أو تنوع أساليب الحياة ، وإنما يمارس معظم - إن لم يكن كل - أفرادهم نفس الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا يصعب عليه أن يقيم فواصل حاسمة بين الفنان و (الجمهور) الذي يفهم الفن ويتذوقه وبقية أعضاء الجماعة . فحياة الناس في المجتمعات البدائية تتشابه وتتداخل ، ولذا فهم يشاركون جميعا في نفس الرموز الفنية مثلما يشاركون في غيرها من الرموز الدينية والسحرية والشعائرية بل وفي كل أوجه النشاط الاجتماعي . وهذه أمور لا نجدها في المجتمعات المتقدمة الحديثة التي تعرف التخصص حيث تعتبر ممارسة الفن تخصصا وحيث - حسب ما يقول ليفي ستروس - لا يختلط العامل في مصانع رينو للسيارات أبدا بالفنانين ومؤلفي الموسيقى^(١١) .



وربما لا تكون آراء ليفي ستروس عن الفن (البدائي) والفوارق بينه وبين الفن (المتحضر) جديدة تماما . فقد تعرض لها بعض علماء الأنثروبولوجيا وإن كانت معظم كتاباتهم حول الموضوع عامة وينقصها الإحاطة والنظرة الشاملة .

ومع ذلك فأراء ليفي ستروس لا تخلو من الطرافة كما أنها تلقي كثيرا من الأضواء على العلاقة بين الفن وبناء المجتمع وتعطينا فكرة طيبة عن منهجه البنائي وعن مبدأ النماذج البنائية الثابتة التي نجد لها تعبيرات وتحويرات مختلفة في الأعمال الفنية وغيرها من أنساق الثقافة . ولقد سبق أن ذكرنا كيف أن التقابل الذي يقيمه بين نوعي الفن هو امتداد للتقابل الثنائي الذي يتبعه . في كل دراساته والذي يعتمد عليه في إقامة تلك النماذج الاجتماعية والثقافية . فهو يقابل الفن من حيث هو تعبير جماعي بالأعمال الفنية التي تصلح لأن تكون موضوعا للتملك والاقتناء الفردي ، ويقابل الوجود الاجتماعي العام الشامل الذي لا يعرف التفاوت أو التباين بالوجود الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي وعلى التفاضل الاجتماعي والاقتصادي وعلى التخصص ، وهو يقابل الابداع التلقائي التقليدي اللاشعوري بالنزعة (الأكاديمية) الواعية المدركة وهكذا . بل إن هذا التقابل الثنائي هو الذي وصل به الى تصنيف المجتمعات الانسانية الى فئتين رئيسيتين يسميهما « المجتمعات الساخنة » و « المجتمعات الباردة » . ويقصد ليفي ستروس بالمجتمعات الساخنة في المحل الأول المجتمع الأوربي الذي يعيش في حالة تغير دائم وسريع ومتلاحق والذي يعطي أهمية كبرى للتجديد والابتكار والاختراع ، بعكس المجتمعات الباردة التي تحيا حياة رتيبة وتسير على وتيرة واحدة ولا تكاد تتغير الا ببطء شديد ، أي أنها أقرب الى الاستقرار والركود والثبات . . المجتمعات الساخنة هي أشبه شيء في تكوينها وآدائها بالمحرك أو أي آلة أخرى من الآلات الديناميكية الحرارية ذات الكفاءة العالية والتي لا تلبث أن تستنفد طاقتها عما يستدعي ضرورة إعادة تزويدها بطاقة جديدة باستمرار ، بينما تشبه المجتمعات الباردة الآلات الميكانيكية التي تعتبر الساعات خير وأفضل مثال لها ، فهي تبدأ بقدر محدود ومعلوم من الطاقة وتستمر في العمل والأداء بطريقة رتيبة وعلى نفس المستوى من الأداء الى أن تبلى من طول الاحتكاك . . المجتمعات الساخنة تتغير باستمرار ولذا يكون لها تاريخ ملموس ومعروف وواضح ومحدد بعكس المجتمعات الباردة التي تقاوم التغير وتحرص على أن تستمر حياتها على نفس النمط مما يجعل من الصعب تحديد معالم تاريخية واضحة لها وهكذا (١٢) .

وهذا كله يذكرنا بمحاولات كثيرة سابقة قام بها عدد من كبار علماء الاجتماع والانثروبولوجيا لتصنيف المجتمعات الانسانية في فئتين كبيرتين متقابلتين ، ولعل أشهر وأهم هذه المحاولات هي نظرية فرديناند تونيس عن الجماعة المحلية والمجتمع *Gemeinschaft und Gesellschaft* ونظرية اميل دوركايم عن التماسك الألي *Solidarite* والمجتمع *Mécanique* والتماسك العضوي *Solidarité Organique* ونظرية سير هنري مين *Maine* عن المرتبة الاجتماعية *Status* والعقد *Contract* . ولكن من الانصاف أن نقول ان ليفي ستروس حل التفرقة الى آفاق أبعد وأرحب مما فعل سابقوه (١٣) . والذي يحمنا هنا على أي حال هو أن ليفي ستروس لم يكن يقنع باستخدام التقابل الثنائي في مجال واحد فقط من مجالات النشاط الاجتماعي والثقافي مثل مقابلة لوحات چوزيف قزنييه بالشواطيء البحرية في الوقت الحالي ، وإنما كان يتنقل به من مجال لآخر في خطوات ومراحل متتالية ومرسومة بكل دقة وحسب منطق دقيق

Claude Levi — Strauss, La Pensée Sauvage, Librairie Plon Paris 19, 2, pp. 308 — 311.

(١٢)

David Pace, op. cit, p. 53

وانظر أيضا

(١٣) انظر مقالنا عن : فرديناند تونيس ، الجماعة المحلية والمجتمع ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر العدد (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) صفحات ٢٢٩ - ٢٥٦ .

(٨٤٧ - ٨٧٤) .

بحيث يربط في آخر الأمر بين كل النظم الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع . وشأن ليفي ستروس في ذلك - حسب ما يقول ديفيد بيس - هو شأن المؤلف الموسيقي الذي يعتمد الى تكرار نفس اللحن باستخدام كل المقامات الموسيقية مع ادخال تغييرات طفيفة على ذلك اللحن الاساسي . فهو اذن يقدم لنا نفس الانماط العامة المجردة مرة تلو الأخرى ولكنه في كل مرة كان يدخلها في منظومة مختلفة من الحدود المحسوسة الملموسة . وهكذا ربط « عالم فريه » - كما يتمثل في لوحاته - بالماضي والتناغم والاتساق بين الانسان والطبيعة ويبطء التغير والتنظيم الجماعي وبانعدام التفاوت الطبقي بينما ربط الشواطيء البحرية في عالمنا الحديث بالحضارة الغربية التي تفتقر الى ذلك التناغم والتوازن بين الانسان والطبيعة وبالتغيرات السريعة المتلاحقة التي قضت على كل إحساس بالتناسب والتجانس بين الأشياء^(١٤) .

والطريف هنا هو أن فكرة « الفن البدائي » هي الى حد ما من عمل أو خلق المخيلة الرومانتيكية السائدة في أوساط الفن الغربي على ما يقول فيليب لويس^(١٥) . وتدوين الفكرة يظهرها إلى حد كبير الى الدراسات الانثروبولوجية التي حملت الانثروبولوجيين الى عدد من الشعوب والقبائل النائية في أفريقيا وأستراليا وكذلك الى قبائل الهنود الحمر في الأمريكتين ، وهي الجماعات والشعوب التي اصطلح علماء القرن التاسع عشر على تسميتها بالشعوب « البدائية » نظرا لعدم وجود اسم يلائم الحالة المتخلفة التي كانوا يعيشون فيها بالمقارنة بالمجتمع الغربي الصناعي ، وكذلك نظرا لغربة كثير من النظم الاجتماعية والأنماط الثقافية السائدة في تلك المجتمعات ومنها الفنون التي تبدها تلك الشعوب والأساليب التي كانت تتبعها في ذلك الابداع والأفكار والتصورات التي كانت تعبر عنها من خلال هذه الاعمال الفنية . وعلى الرغم من أن مصطلح الفن « البدائي » كثيرا ما يستخدم للإشارة الى الفن « المبكر » ، فالأغلب هو استخدام المصطلح للإشارة الى فن تلك الشعوب المتخلفة ثقافيا واجتماعيا - بالمعايير الغربية - والتي لا تزال قائمة حتى الآن والتي يخضعها الانثروبولوجيون والانثروغرافيون لدراساتهم وبحوثهم ، أي أن الكلمة لا تشير الى المضمون التاريخي أو الزماني يقدر ما تشير الى المضمون النوعي الذي يعني طبيعة الحياة في تلك المجتمعات .

وعلى الرغم من كل ما يقال عن انعدام التفاضل والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي في المجتمعات البدائية وأن مصطلح « البدائية » ذاته قد يوحي بأن تلك الشعوب والمجتمعات تؤلف نموذجاً اجتماعياً وثقافياً واحداً حدد المعالم ، فالواقع أن الفن البدائي يكشف عن درجة عالية من التنوع سواء في اختلاف المادة المستخدمة في التعبير أو في أسلوب التعبير أو الموضوعات التي يعبر عنها بل وأيضا في الهدف الذي ترمي اليه تلك الأعمال الفنية ، ولو أن التمييز بين هذه الأساليب والأنماط هو أيضا من صيغ العقل الغربي الذي يحاول أن يفهم هذا الفن البدائي ويصنف الأعمال الفنية البدائية . وليس ثمة ما يشير الى أن المجتمع البدائي نفسه قد وصل الى درجة من القدرة على التمييز بين مختلف الأساليب وتصنيفها تصنيفا واضحا وقاطعا واطلاق أسماء وأوصاف عليها . على أي حال فإنه على الرغم مما بذله الانثروبولوجيون لدراسة الفن البدائي فإن جهودهم في هذا الميدان لا يمكن أن تقارن بالدراسات الكثيرة المتنوعة العميقة

David pace, op. cit, p.54

(١٤)

Phillip H. Lewis, Primitive Art, in International

(١٥)

Encyclopaedia of the Social Sciences

التي قاعوا بها في مجالات الحياة الأخرى في تلك المجتمعات ، وإذا كان علماء القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن أعطوا قدرا لا بأس به من العناية والاهتمام لهذا الفن وذلك في مجال دراستهم للثقافة المادية في المجتمعات البدائية فإن هذا الاهتمام لم يلبث أن تراجع وتوارى أمام ازدياد الاقبال على دراسة أنساق البناء الاجتماعي الأخرى مثل النسق الايكولوجي والاقتصادي والقراي والسياسي وأنساق الضبط الاجتماعي وما إلى ذلك . وإذا كان الانثروبولوجيون المعاصرون يعرضون للفن في بحوثهم ودراساتهم الميدانية فلأنهم يقصرون اهتمامهم في الأغلب على تلك الجوانب من الفن التي تتصل اتصالا مباشرا بتلك الأنساق وبخاصة النسق الديني والشعائري . والواضح على أي حال هو أن تقدير الغرب للخصائص الجمالية للأعمال الفنية البدائية كان ضئيلا وبطيئا ويمكن أن نرد ذلك الى ثلاثة أسباب رئيسية هي :-

أولا - عدم الألفة بمضمون كثير من أعمال الفن البدائي وعدم وجود نظرية جمالية تحليلية يمكن في ضوءها معرفة وفهم المبادئ التي يقوم عليها ذلك الفن ، وربما كان هذا أكثر وضوحا في حالة الموسيقى على ما يقول الأستاذ ريموند فيرث^(١٦) . وصحيح أن بعض الايقاعات والانغام من الموسيقى الزنجية وجدت طريقها الى موسيقى الجاز في الغرب ، ولكن هذه حدث ببطء شديد كما أن معظم موسيقى الشعوب البدائية - مثل موسيقى كثير من القبائل الافريقية - لا تزال مجهولة من الغرب أو على الأقل لا تجد لديهم قبولا ، وذلك باستثناء عدد قليل من الذين عاشوا في تلك المناطق فترات طويلة وباستثناء عدد قليل أيضا من العلماء . بل إن هذا نفسه يصدق على كثير من الموسيقى الشرقية التي أبدعتها شعوب ذات حضارات عريقة ولهم تاريخ طويل في فن الابداع الموسيقي .

ثانيا - نظرة الاستعلاء التي تنظر بها الشعوب الغربية الى الشعوب البدائية وبخاصة في القرن التاسع عشر واعتبارهم أقل في المستوى منهم وبالتالي أقل قدرة على الخلق والابداع الفني ، وأن الأعمال الفنية التي تنتجها هذه الشعوب لا يمكن أن تسهم إسهاما فعالا في الثروة الفنية في الغرب . ولعل أفضل ما يدل على هذه النظرة هو الدراسات الكثيرة التي تحاول أن تقارن الفن البدائي بفنون الأطفال من ناحية والتشكك في قدرة الشعوب البدائية أو بعضها على الأقل في إدراك ألوان معينة بالذات كما هو الحال بالنسبة للاعتقاد في عجز قبائل الماؤ وري في نيوزيلندا عن معرفة وإدراك وتصور اللون الأزرق وذلك نظرا لعدم وجود هذا اللون في الأعمال الفنية عند هذه القبائل . ولم يتنبه أصحاب هذا الرأي الى ندرة الأصباغ والمواد الأخرى الطبيعية الملونة باللون الأزرق اذا قورنت بوفرة الأصباغ والمواد الأخرى ذات اللون الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والبني .

أما السبب الثالث في عدم تقدير المجتمعات المتقدمة للفنية لهذه الشعوب البدائية وتشككهم في قيمة الخصائص الجمالية لأعمالهم الفنية فيرجع الى الخلط في « معايير الحكم » على ما يقول ريموند فيرث ، وذلك على اعتبار أن المقاييس والمعايير الأخلاقية والدينية كثيرا ما تعتبر هي المحك في تقدير الفن وتقويمه ، ومن هنا فإن كثيرا من الأعمال الفنية التشكيلية مثل أعمال الحفر على الخشب أو حتى النحت كانت تعتبر في نظر رجال الدين والمبشرين على أنها تماثيل

للعادة دون أن يدركوا القيم الجمالية والفنية التي تكمن وراء هذه التماثيل أو الأشكال والتي كانت هي الدافع الحقيقي لتشكيلها . ويقول فيرث في كثير من السخرية إننا لو كنا ندين هؤلاء المبشرين ببعض الأعمال الهامة من فن البدائيين التي أحضروها من بولينيزيا وغيرها من المناطق ، فإن ذلك لم يكن راجعا إلى أية أسباب جمالية أو إلى رغبتهم في حفظ هذه الأعمال الفنية الرائعة بقدر ما يرجع إلى رغبتهم في أن يحملوا معهم بعض الأدلة على مدى انتصارهم في « معركة الإيمان »^(١٧) . ولكن المشكلة ليست في أن المبشرين كانوا يخلطون بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية والفنية وإنما المشكلة هي في أن هذا الخلط انتقل إلى بعض نقاد الفن الذين كانوا يقفون موقف العداء من الفن البدائي لأنه يعبر عن قيم أخلاقية ودينية لا تتفق مع القيم السائدة في المجتمع الغربي على الرغم من أنهم كانوا في الوقت ذاته يبدون الكثير من الإعجاب بقدرات « البدائيين » على التعبير سواء في الرسم أو النحت أو في الفولكلور والفن الشعبي .

يبد أن هذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن الكثيرين سواء من علماء الأنثروبولوجيا أو من نقاد الفن كانوا دائما يعطون الفن البدائي ما يستحقه من عناية واهتمام وقد جذبت بعض الفنون بالذات وبخاصة الأقنعة انتباه عدد من الأنثروبولوجيين كما هو الشأن بالنسبة لليفى ستروس ومن قبله مارسيل جريول Marcel Griaule ، وكان معظم هؤلاء العلماء يحاولون ربط التعبير الفني الذي تكشف عنه هذه الأعمال الفنية ببعض الأنساق الاجتماعية الأخرى ، أي أن البحث عن « وظيفة » الفن والدور الذي يلعبه في التماسك الاجتماعي كان هو شغلهم الشاغل ، ولذا فكثيرا ما كانوا يحملون الفن البدائي معاني لم تخطر في الألب على بال الفنان المبدع نفسه ولا على بال أفراد المجتمع الذين يستخدمون هذه الفنون في مختلف المناسبات . وإن كان من الانصباف مع ذلك أن نعترف أن بعض الفنون البدائية كان مصدر الهام حقيقي لعدد من الفنانين الكبار منذ مطلع هذا القرن من أمثال بيكاسو وماتيس Matisse وجوجان Gauguin والتعبيريين الألمان الذين أعجبوا بخصائص الفن البدائي وبوجه خاص النحت الإفريقي فقد ساعدتهم ذلك على حل كثير من المشكلات التي كانت تقابلهم حول مسألة الخروج على الأنماط الطبيعية المألوفة والمقبولة ، كما أن السيراليين والمدارس والاتجاهات الأخرى المتصلة بها يبدون الكثير من الاهتمام بالرمزية في الفن البدائي .^(١٨)

وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد أرقى وأسمى أساليب التعبير الفردي عن العواطف والانفعالات والمشاعر فإن الفن يظهر دائما في وسط اجتماعي وثقافي معين كما أن له دائما أيضا مضمونه الاجتماعي والثقافي . ولكي نفهم هذا المضمون فإنه يتعين علينا - حسب ما يقول ريموند فيرث - ألا نقنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدانات العامة وحسب وإنما ندرس إلى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي لا بد أن يكون لها دور في المعنى من الفن في ذلك المجتمع المعين وفي تلك الفترة المعينة بالذات . وهذا يصدق على الفن البدائي أيضا ، حيث يمكن بشيء من المثابرة والمتابعة أن نتعرف الاقليم أو حتى الجماعة القبلية التي أبدعته وإن كان يصعب في كثير من الأحيان تحديد الفترة الزمنية التي نرد إليها ذلك العمل الفني (صفحة ١٦٢) . وفي هذا بالذات يتركز دور علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية .

Ibid, p. 159

(١٧)

Robert Goldwater, Symbolism, Allen Lane, London 1979, pp. 17—26 and pp. 73—77, Firth, op. cit, p. 161.

(١٨)

فمهما يكن الموضوع الذي يهتم به الباحث الانثربولوجي فإنه أثناء إقامته في المجتمع (البدائي) الذي يدرسه يقوم بملاحظة وجمع كثير من « الأعمال الفنية » التي يصنعها أفراد ذلك المجتمع باعتبارها نماذج من الثقافة المادية التي يمكن أن تخضع فيما بعد للتحليل الجمالي الى جانب تفسير معناها الاجتماعي والثقافي . وفي هذه الحالة يأخذ الباحث الانثربولوجي في اعتباره طبيعة ونوع القيم التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية . . والمشكلة التي تواجه الباحث الانثربولوجي أثناء ذلك والتي يريد أن يجد لها حلا هي : ما الدور الذي يقوم به الفن في الحياة الاجتماعية والثقافية وما وظيفته في البناء الاجتماعي في المجتمع البدائي ؟ والبحث عن حل لهذه المشكلة يفترض أن نفس عملية إبداع أو خلق الأعمال الفنية تؤثر في نسق العلاقات الاجتماعية ، كما أن نسق التصورات وبرجه خاص الرموز التي تعبر عنها هذه الأعمال الفنية ترتبط ارتباطا قويا بنسق العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع . (نفس المرجع والصفحة) . والواقع أن معظم الدراسات التي قام بها علماء الانثربولوجيا بالذات في مجال الفن البدائي تهتم إما بتبين مدى تأثير نسق العلاقات الاجتماعية في عملية الابداع الفني وتوجيه الفنان في عمله ، أو الكشف عن الجوانب الرمزية في هذه الاعمال والعلاقات الاجتماعية التي ترمز اليها أو الاثنين معا على اعتبار أنها مظهران متكاملان لمشكلة واحدة .

وربما كان أفضل ما يدل على تأثير العلاقات والأوضاع الاجتماعية في عملية الخلق الفني هو ما يطرأ على هذه العملية من تغيرات حين تتغير الظروف والأوضاع في المجتمع ، وكذلك ظهور أساليب جديدة للتعبير في تلك المجتمعات البدائية بعد اتصالها بالحضارة الغربية سواء عن طريق الاستعمار أو التبشير أو انتشار التعليم (الحديث) . ولنضرب مثلا لذلك بالتغيرات التي طرأت على الآلات والأدوات التي كان يستخدمها كثير من القبائل البدائية في إنتاج أعمالهم الفنية ، فمعظم هذه الأدوات والآلات كانت تصنع في الأصل من بعض الأحجار الصلبة أو من الأصداغ البحرية أو من قطع العظام كما هو الحال مثلا بالنسبة للأدوات المستخدمة في الحفر على الخشب . ولكن هذه الأدوات والآلات البدائية الفجة البسيطة كانت تقوم بغير شك بنفس الوظيفة التي تقوم بها الأدوات المماثلة المصنوعة من الصلب ، وذلك في حدود الامكانيات المتاحة بطبيعة الحال في المجتمعات البدائية وفي حدود الثقافة السائدة هناك ، كما أن المبدأ الذي يحكم صنع هذه الأدوات واستخدامها واحد في الحالين . ولكن إدخال هذه الآلات الحديثة التي يستخدمها الفنانون في الغرب الى المجتمعات البدائية لم يكن مجرد تغيير بسيط في الوسائل التكنولوجية المستخدمة في صنع وإنتاج الأعمال الفنية وإنما أدى الى اختلاف أساليب التعبير وإلى تغير البواعث والدوافع التي توجه إنتاج تلك الأعمال وتحكم فيها ، إذ أن السرعة في الانتاج التي تحققت بعد استخدام هذه الآلات أدى - وهذا ما قد يبدو غريبا - الى تدهور المستوى في كثير من الأحيان وإلى ازدياد الرغبة في الانتاج لأسباب اقتصادية بقصد بيع تلك المنتجات في مقابل الثمن النقدي بينما كانت البواعث الأصلية بواعث اجتماعية بحثة للحصول على رضا الجماعة فضلا عن الاشباع الشخصي . كذلك أدى الاتصال والتأثر بالحضارة الغربية الى اختفاء كثير من ملامح الفن البدائي وظهور ملامح أخرى جديدة لم يكن للأهالي بها عهد من قبل وإلى تغير كثير من النظم وأنماط السلوك والقيم القديمة . فبعد أن تحول معظم سكان بولنيزيا الى المسيحية نتيجة لأعمال التبشير خلال أكثر من مائة سنة اختفت تماثيل الآلهة القديمة التي كان الأهالي يتقربون اليها ولم تعد تؤلف جزءا من نشاطهم في مجال الابداع الفني بعد أن كانت تحتل مكانة مرموقة في تراثهم الفني ، كما أن بعض الأعمال الفنية الرئيسية الأخرى تراجعت من حياتهم اليومية وفقدت معناها ووظائفها الشعائرية القديمة ولم

تعد تستخدم إلا كوسائل للزينة وحسب . وكان الطبيعي أن يهمل (الفنانون) كثيرا من الاجراءات والاحتياجات ذات الطابع الطقوسي والتي كانوا يراعونها أثناء قيامهم بإنتاج أعمالهم الفنية ذات الطابع الديني أو السحري . ويذكر لنا الأستاذ ريموند فيرث الذي يعتبر خير من درس قبائل الماؤ وري أن (الفنان) الذي كان يتولى عملية الحفر في الخشب لم يكن يستخدم أدوات الحفر الا وسط كثير من الاجراءات والقيود الشعائرية . فلم يكن يسمح مثلا بوجود أي نوع من الأطعمة المطبوخة الى جواره أثناء قيامه بالعمل حتى لا يفسد الطعام عمله الفني . والظاهر أن بعض الماؤ وري لا يزالون يراعون هذه القيود والتحريمات أو الثابو حتى الآن وإن كان الكثيرون قد أغفلوها (صفحة ١٦٥) . ولكن تأثير الحضارة الغربية لم يكن مقصورا مع ذلك على إغفال بعض جوانب الفن التقليدي أو الانصراف عن ذلك الفن ، وإنما يظهر هذا التأثير أيضا في ظهور أنواع أخرى جديدة من الابداع الفني تتلاءم مع الظروف والأوضاع المستجدة . فبعض قبائل اليبو Ibo الذين يعيشون في الجنوب الشرقي من نيجيريا بدأوا بعد اتصالهم بالأوروبيين وانتشار أنواع جديدة من الامراض التي لم تكن معروفة هناك من قبل بدأوا يهتمون بتشكيل تماثيل بشرية من الصلصال بالحجم الطبيعي تقريبا كجزء من الاجراءات الطقوسية التي يمارسونها لابعاد الشرور والأذى والأوبئة عن المجتمع ، ويعكف على صنع هذه التماثيل مجموعات من الشبان تحت إشراف رجال الدين وكثيرا ما يمشون في ذلك العمل فترات طويلة من الزمن (الصفحة نفسها) .

وهذا المثال الأخير يشير في الحقيقة إلى ظهور تقليد جديد في تلك المجتمعات وهو الانتاج الفني الجماعي حيث يشترك عدد من الأشخاص في إنتاج بعض الأعمال التي لها في الأغلب وظيفة دينية أو شعائرية وبالتالي تهتم المجتمع القبلي كله وذلك على عكس التقليد الذي كان متبعاً من قبل حيث كان العمل الفني الواحد يقوم به في العادة شخص واحد حتى اذا لم يكن ذلك الشخص (متخصصا) ومنقطعاً طوال الوقت للابداع الفني . ومن ناحية أخرى فإن الاتصال بالحضارة الغربية وما ارتبط به من محاولات لتحديث أساليب التعليم وتشجيع التدريب المهني أدت كلها الى ظهور عدد من (الورش) ومدارس التدريب على الأعمال والحرف اليدوية التي تتولى إعداد كثير من الشبان على هذه الصناعات ، وبذلك فقد « الفن » القبلي التقليدي معناه ووظيفته القديمة وأصبح مجرد سلعة يتم إنتاجها لاشباع احتياجات السوق . ويظهر هذا بشكل واضح في كثير من القبائل الافريقية بوجه خاص حيث تمتلئ أسواق المدن في الوقت الحاضر بهذا الانتاج الذي لا يخلو من الدقة والجودة والاتقان ولكنه يفتقر الى أصالة الفنان (البدائي) الذي كان ينتج أعماله استجابة للمطالب والمشاعر الاجتماعية والشعائرية وحسب . وهذا لا يعني إطلاقاً أن (الفنان) البدائي لم يكن ينتج لاشباع الحاسة الجمالية عنده هو نفسه وحسب وأنه كان ينتج فقط أشياء معينة للاستخدام الاجتماعي الى جانب كونها تثير البهجة ، وأنه حتى الأغاني ذاتها - كما يزعم البعض - لم تكن تؤلف لمجرد المتعة وإنما كان لها وظيفة أو حتى مهمة لا بد لها من تأديتها ، ولذا كانت هناك الأغاني التي تردد أثناء العمل أو التي تصاحب الرقص أو الترانيم التي هي عبارة عن مرات تصاحب الجنائزات وهكذا . فمثل هذه النظرة تجعل الفنان البدائي مجرد (حرفي) أو صانع ماهر ، وأن الفن الذي يبدعه ليس الا امتداداً لنشاطه الحرفي . وقد يكون في هذه النظرة شيء من المبالغة المتأثرة بموقف علماء الغرب الذي لا يخلو من الاستعلاء إزاء كل ما يصدر عن الثقافات الأخرى المغايرة . والغريب في الأمر أن الذين يعتنقون هذه النظرة لا يحدون غصاضة أن يعترفوا في الوقت ذاته بأن كل ما يتوقعه الفنان البدائي أن يحصل عليه نظير ابداعه الفني هو الشهرة

وحسن السمعة وأنه لا ينتظر أي مقابل مادي . ولكن هذا الوضع تغير تغيرا جذريا بغير شك بعد الاحتكاك بالغرب وتفكك التنظيم القبلي التقليدي وما ترتب عليه من فقدان الشعور لدى الأفراد بالانتماء للقبيلة ، حيث كان الفنان البدائي يشارك كل أفراد القبيلة في نفس أنماط القيم ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات الغربية حيث ينفصل الفنان عن المجتمع الى حد كبير . والظاهر على أية حال أن هذا الوضع بدأ يفرض نفسه أخيرا على المجتمعات القبلية التي كان يطلق عليها حتى عهد قريب اسم المجتمعات «البدائية» .

وتنعكس الخاصة الاجتماعية الأساسية المميزة للفن البدائي في نفس الصيغ والأشكال التي يتخذها هذا الفن . ولعل أول ما يلاحظ في هذا الصدد هو عدم اهتمام الفن البدائي برسم المناظر الطبيعية ، وإذا كانت هناك مناظر من هذا القبيل فإنما تظهر كجزء مكمل فقط للرسم الأساسي مثل قنص الحيوان وهو منظر يشغل جانبا كبيرا مما يعرف باسم فن الكهوف (١٩) ، كما تحتل التماثيل البشرية المصنوعة من الخشب أو الصلصال أو غير ذلك من المواد مكانة هامة في التراث الفني البدائي ، ولكن من الصعب الحكم على ما إذا كانت تماثيل لأشخاص معينين بالذات أو ما إذا كانت تسجل ملاحظاتهم بدرجة كافية من الدقة والأمانة . ولكن إلى جانب هذه التماثيل البشرية توجد حصيلة وافرة من التماثيل والأشكال المجسمة للآلهة التي تعبدها هذه القبائل البدائية أو التي تتحكم في بعض القوى الطبيعية والتي تسيطر على أقدار البشر - وتتميز هذه التماثيل والأشكال المجسمة بالمبالغة في إبراز بعض ملامحها أو أعضائها إشارة الى ما تتمتع به من قوة خاصة ترمز إليها تلك الملامح مثل المبالغة أحيانا في حجم الأعضاء التناسلية إشارة الى ما تتميز به هذه الآلهة أو الكائنات الاعجازية من قوى جنسية ترمز الى الدور الذي تقوم به في حياة الخصب في المجتمع . وعلى ذلك فإن مثل هذه المبالغات يجب ألا تؤخذ على أنها دليل على عدم إدراك الفنان البدائي لحقيقة الأبعاد والمقاييس أو التناسب الصحيح بين أجزاء الجسم . وعلى أي حال فإن الفن البدائي لا ينفرد بتلك الخاصية وإنما نجد لها مثيلا في فنون كثير من الحضارات العريقة القديمة كما أن عددا كبيرا من الفنانين المحدثين في الغرب يلجأون الى مثل هذه المبالغات في أعمالهم ، ونعني بذلك الفنانين الذين تأثروا الى حد كبير بالفن البدائي واستلهموه في أعمالهم ويعتبر بيكاسو خير مثال لهم (٢٠) .

والرمزية خاصة أخرى من الخصائص المميزة للفن البدائي وإن كان من الخطأ الزعم بأن كل الفن البدائي فن رمزي ، إذ أن جانبا كبيرا من ذلك الفن فن وصفي بحت وإن كان هذا لا يمنع على أية حال من أن نقول إن مجال الرمزية في الفن البدائي واسع ومتنوع ، وأن الارتباطات والتداعيات التي توحى بمعاني الرموز كثيرا ما تكون مبهمة . ويرى فيرث (صفحة ١٧٧) أن الاحساس بالغموض الذي كثيرا ما يسيطر على الرجل الغربي حين ينظر الى الفن البدائي يرجع الى حد كبير الى جهل الغربيين بهذه الرمزية . وأيا ما تكون من غرلة هذه الرموز في الفن البدائي وتعقيدها

(١٩) راجع مقالنا « أصوات من الماضي » - مجلة عالم الفكر المجلد العاشر ، العدد الأول (أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ، صفحات ١٧٥ - ١٩٨ .

(٢٠) انظر في ذلك بشكل عام الفصل الأول بعنوان The New Barbarians في كتاب Norbert Lyton, The Story of Modern Art, Phaidon, Ox- ford 1980 — pp. 13 — 54.

وبخاصة اللوحات والرسومات التوضيحية الكثيرة المرافقة للنص . وراجع أيضا

Raymond Firth, op. cit, pp. 171 - 4, Phillip H. Lewis, "Primitive Art" op. cit.

وغموضها فإنها نادرا ما تكون رموزا خاصة ، وإنما يشارك فيها كل أفراد الجماعة سواء أكانت هذه الجماعة هي العشيرة التي ينتمي إليها الفنان أم المجتمع القبلي ككل . ومن هذه الناحية يكون للرمزية وظيفة اجتماعية هامة إذ أنها تعتبر أداة التعبير عن القيم الأساسية التي لها مغزى ومعنى بالنسبة للعلاقات الانسانية بين أفراد تلك الجماعة أو ذلك المجتمع . ويظهر هذا بوضوح في الدور الذي يقوم به ما يعرف عادة باسم الفن الطوطمي ، إذ كثيرا ما يرسم الطوطم أو يحفر على الأدوات التي يستخدمها أفراد العشيرة الطوطمية باعتبار أن الطوطم هو شعار تلك العشيرة الذي تعز به . والأغلب أن الفنان لا يرسم أو يحفر صورة الحيوان الطوطمي كله كوحدة متكاملة على أي أداة من تلك الأدوات وإنما يقوم بتجزئته وتقسيم جسم ذلك الحيوان الطوطمي الى أقسام عديدة صغيرة موزعة توزيعا يبدو أنه عشوائي على تلك الأداة بحيث تغطيها تماما أو تغطي جانبها كبيرا منها أو قد يكتفى برسم أو حفر جزء واحد من ذلك الحيوان بحيث يكون كافيا للرمز الى الحيوان الطوطمي كله ، وفي بعض الأحيان يرسم الحيوان الطوطمي بحيث يكون له وجه لإنسان ، كما يفعل الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية British Columbia ، وهنا نجد أن الرمزية تبلغ درجة عالية من التعقيد ، إذ أن الطوطم يعتبر رمزا للجماعة التي تتخذ طوطما لها ، وفي الوقت ذاته فإن تصويره وله وجه آدمي يرمز الى أنه يمثل جماعة معينة (العشيرة) من البشر. فالحيوان الطوطمي إذن يرمز الى جماعة بشرية ، وهذه العلاقة ذاتها يرمز إليها بدورها عن طريق اضافة وجه آدمي للحيوان (صفحة ١٧٨) .



وأيا ما يكون الأمر فليس ثمة شك في أن الفن البدائي فقد كثيرا من أصالته ومن خصائصه التقليدية بعد اتصاله بالحضارة الغربية ووصل - في رأي الكثيرين - الى أدنى مراتب القدرة على الابداع نتيجة للتغيرات الجذرية التي طرأت على المقومات الاجتماعية والثقافية التي كان يستمد منها موضوعاته وبواعثه والتي كان يعبر عنها في الوقت ذاته . وربما كان أهم هذه المقومات التي كان لغيابها أثر كبير في تحول الفن البدائي عن مساره الأصلي التقليدي هو النسق الشعائري الذي يتمثل في الدين بكل طقوسه وبكل ما يحيط به من قصص وأساطير واحتفالات ثم الممارسات السحرية بكل ما تحمله من معاني الغموض وما تتصل به من عوالم الأشباح والأرواح والأسرار . فتغير هذه المقومات واندثار بعضها واختفاؤه أو على الأقل تراجعها وانكماشه لم يؤد فقط الى (تحديث) الفن البدائي أو (علمته) حسب التعبير الذي يستخدمه الكساندر آلاند ، وإنما أدى الى تدميره والقضاء عليه تماما^(٢١) . ولكننا من الناحية الأخرى لا نستطيع أن ننكر أن الفن البدائي الأصيل وجد طريقة الى الثقافة الغربية سواء في شكل المجموعات الخاصة التي يمتلكها بعض الأفراد ، أو المقتنيات والمعروضات في متاحف الاثنوبولوجيا والاثنوجرافيا بل وأيضا متاحف الفنون الجميلة . يضاف الى ذلك أن عددا من كبار الفنانين المحدثين والمعاصرين ، من رسامين ونحاتين كانوا قد بدأوا منذ بعض الوقت يعطون مزيدا من الاهتمام للأساليب والصيغ والاتجاهات الفنية الجديدة التي لا يخلو بعضها من الغرابة وكانوا يبررون ذلك بالعودة الى الفن البدائي مما ساعد بغير شك على إعلاء شأن هذا الفن في الأوساط الفنية والثقافية الغربية . وقد أثرت بعض أشكال

(٢١) Alexander Alland Jr., The Artistic Animal, An Inquiry into the Biological Roots of Art, Doubleday, N.Y. 1977, p.

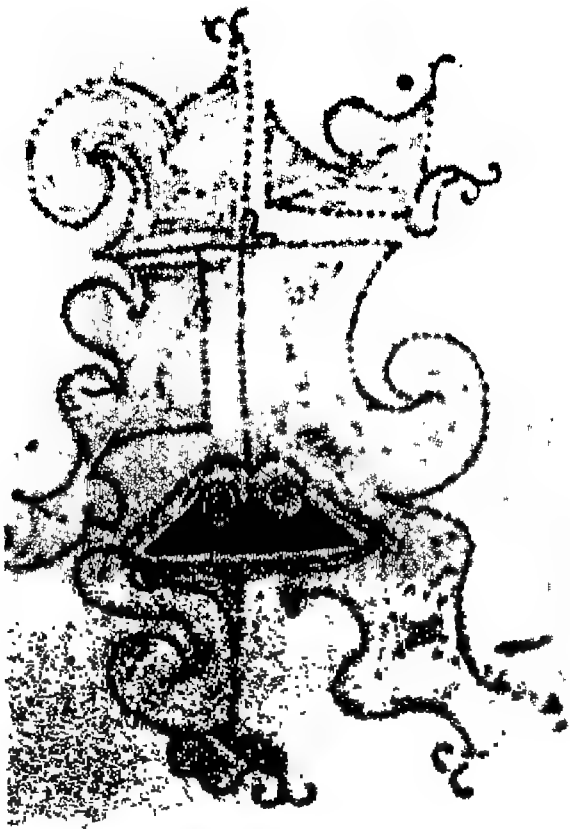
الفن البدائي ، وبالذات النحت الافريقي ، في أعمال فنانيين عظام من أمثال بيكاسو وبراك Braque ، ثم إن الأعمال الفنية البدائية تجد لها سوقا رائجة في الغرب في الأوساط التي تقدر الفن الأصيل وتتلوقه . وإذا تغاضينا عن حركة (تصنيع) الفن البدائي - إن صح هذا التعبير - وإنتاجه بشكل ممسوخ يخلو من العمق واللمسة الفنية الفردية لاغراق الأسواق التجارية كما هو الحال في بعض المدن الافريقية وبالذات في مطارات هذه المدن الرئيسية فإن انتقال تأثير الفن البدائي الى الغرب ومثل الفنانين الغربيين له وإفرازهم لما تمثلوه في شكل ابداع فني جديد قد يختلف اختلافا كبيرا عن الفن البدائي الأصيل على الأقل فيما يحمله من معان جديدة مختلفة تماما عن المعاني والقيم التي كان يحملها الفن البدائي ، ولكن ذلك كله يؤدي في آخر الأمر إلى إثراء الحركة الفنية بوجه عام وإلى نقل الفن (البدائي) أوفكرته على الأقل الى مجالات وآفاق أخرى أوسع . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من ضرورة العمل على انقاذ الفنان (البدائي) وأساليبه وتصويراته وأفكاره وقيمته الخاصة كجزء من الابقاء على الثقافات القومية الأصيلة التي ترتبط بالمجتمعات القبلية التي لا تزال قائمة في كثير من أنحاء العالم .

دكتور أحمد أبو زيد



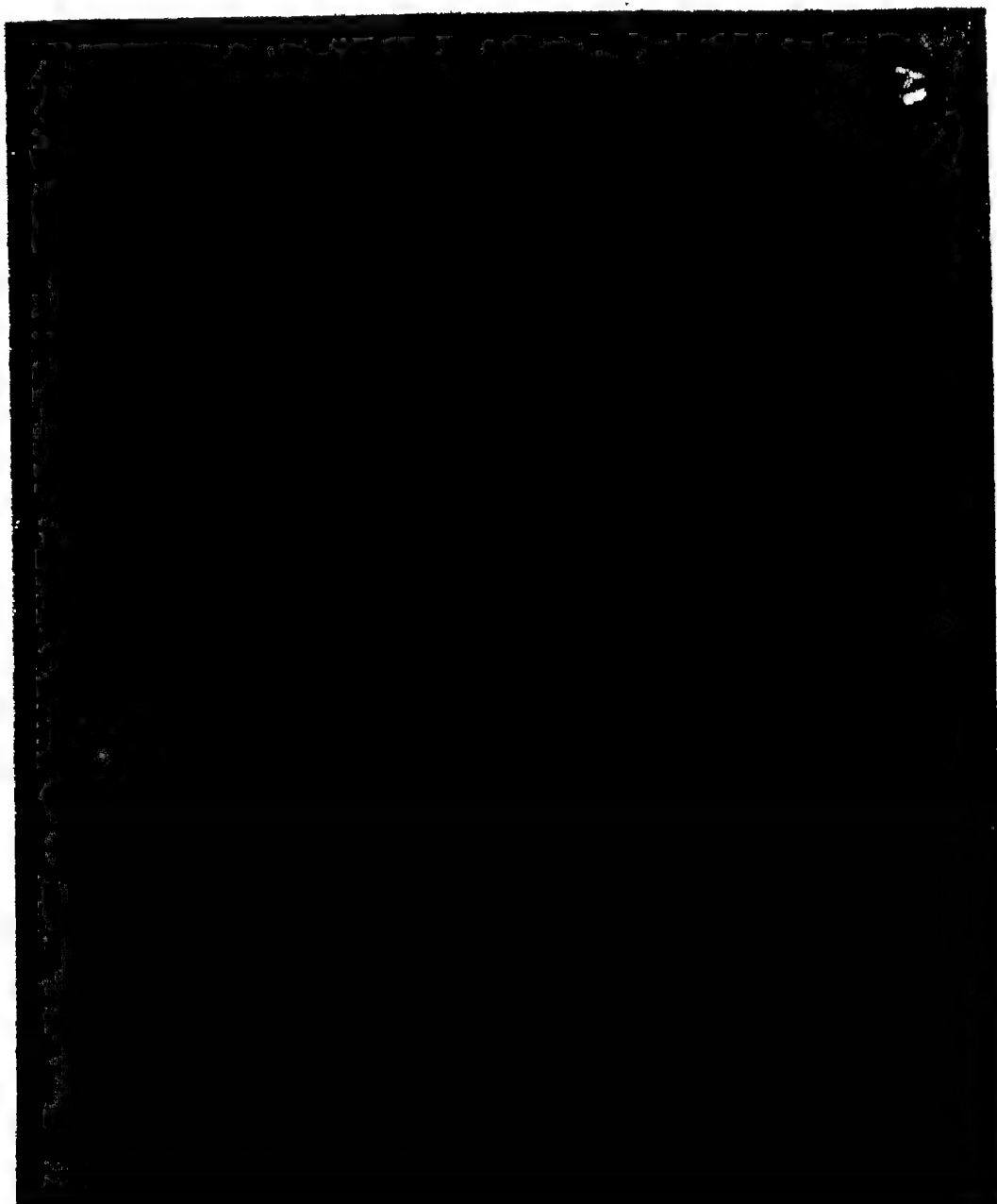












أولاً في الفلسفة

تحدث منذ عامين في فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التي يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب - من رجال ونساء - تدور أعمارهم في الحلقة الرابعة من العمر ، ومن ورائهم حاميتهم ومرشدهم القلق المنفعل : موريس كلافل . ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الايجابية ، لأن إنتاجها سلبيا أكثر منه إيجابيا ، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل في السياسة وفي الفلسفة وفي العلم ، وبالجمل في حضارة الانسان ، وارتبطت بثورة مخففة هي التي تسمى بثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » . وربما كانت خيبة الأمل هذه هي السمة الجامعة بين هؤلاء التسعة ورائدهم موريس كلافل .

لقد كانوا جميعا قبل هذه « الفلسفة الجديدة » من المفكرين والأدباء « المتزمتين » الذين نشدوا في السياسة وفي العلم الوضعي العلاج لآلام الانسانية ، وإذا بثورة مايو سنة ١٩٦٨ تصدمهم بالحقيقة الرهيبة : وهي أن كل ما نشدوه من السياسة والعلم كان مجرد أوهام : النضال السياسي والثورة والعلم الوضعي ، بل والتاريخ . وقد سبقهم سارتر الى هذا اليأس وخبية الأمل ، فقال في ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أصلي منذ عشر سنوات تقريبا وأنا انسان يستيقظ بعد ان شفي من جنون طويل ، مر ، عذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة جديدة في يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر في مجلة « الأزمة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين الى أي حد يمكن للحزب الشيوعي الفرنسي أن يعدّ تعبيرا ضروريا عن الطبقة العاملة ، وإلى أي حد هو يعبر

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

عبدالرحمن بدوي

فجارودي Garaudy تقرب الى المسيحية وحاول المزج ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه الى حد أنكره معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠) أن يتملص من الماركسية التي دخلها بأخرة ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأولها تأويلا لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين - إن صح هذا التعبير - حتى قال ريمون ارون في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب : إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلا « يرفضه الماركسيون وسيشير الدهشة في نفس ماركس لو بحث حيا » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في القليل متمردين . فإلى جانب جارودي نجد ديزانتي Desanti وديه Daix ، ولكن كانت تواجههم جبهة ظلت على عقيدتها الصلبة القديمة ، يمثلها أراجون Aragon والتوسير Althusser وباليبار Balibar وكانابا Kanapa وإلى حد كبير : النشتين Ellenstein الذي انشق أو كاد في عام ١٩٧٧ . لكن الشروخ في هذه الجبهة ما لبثت أن بدأت تظهر وكان من أكبر أسبابها حادثان : القضاء على حركة التحرر في تشيكوسلوفاكيا والتي عرفت بـ « ربيع براغ » في سنة ١٩٦٨ ، ثم كتاب « الجولاج » لسوليتين الذي لا يزال يؤثر في هذا الاتجاه أقوى تأثير .

تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبدأ ببيان بعض اتجاهات ملهمها وحاميها مورييس كلافل .



عنها (بالدقة) . ولئن كان سارتر قد فهم السياسة الشيوعية بفهم خاص فقد هلل له خصوم الأمس وقالوا عنه في مقال ظهر في مجلة « النقد الجديد » التي يشرف عليها ج . كبا J.Kanapa (المتوفى سنة ١٩٧٨) إنه « يشارك في النضال من أجل السلام » وكانت نتيجة هذا الاتجاه الجديد عند سارتر أن انقطعت العلاقة بينه وبين مرلو بونتي الذي هاجم سارتر في بحث كتبه في كتابه « مغامرات الديالكتيك » (سنة ١٩٥٢) عنوانه « الغلو في البلشفية عند سارتر » . لكن حدثين كبيرين وقعا في المعسكر الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر الى التخلي أو النكوص عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه خروتشوف للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبتها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في أكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان لهذين الحادثين أثرهما الكبير حتى في المناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وإن كانت مواقفهم مبهمة مضطربة حتى قال عنهم مرلو بونتي Merleau-Ponty في مقدمة كتابه Signes « حين يستمع المرء الى هؤلاء الكتاب (المنشقين) يشعر أحيانا بالضيق فهم يقولون حيناً إنهم بقوا ماركسيين في نقط جوهرية ، ولكنهم لا يحددونها بالدقة ولا كيف يمكن للمرء أن يكون ماركسيا في بعض النقط » وحيناً آخر يطالبون بضرورة وضع مذهب جديد ولكنهم لا يكادون يتجاوزون في ذلك بعض الاقتباسات من هرقليطس ، وهيدجر ، وسارتر .

وكان من نتائج هذه الهلبللة في معسكر الماركسيين أن ظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت إلى عكس ما كانت تنادي به من قبل :

zine litteraire عدد سبتمبر سنة ١٩٧٧
ص ٥٧) .

ان كلافل يأخذ على سارتر - في هذا الحديث - أن تطوره التالي لكتاب « الوجود والعدم » لا يتفق مع هذا الكتاب « والهوتان بين كليهما تتعلقان بالأخلاق وبالساسة . فمن اللحظة التي يقرر فيها أن النية الأساسية نحو الآخرين هي نية الكراهية وشهوة الأذى (السادية) فليس ثم وسيلة للعثور على جماعة محرة لبني الانسان » . وأعتقد أن سارتر اليوم بسبيل إعادة النظر في رأيه في الآخرين (ماهو لغيره) الذي عرضه في كتابه « الوجود والعدم » ووصفه للنظرة المستتلبة المحجرة ، ونظريته في الحب بوصفه شيئا للغير (أي النظر الى الغير على أنه مجرد شيء لا ذات واعية) حتى في الملاحظة ، وأيضا تلك الصفحات الغريبة التي وصف فيها اللغة بأنها هي الأخرى أداة لسحر الآخرين . . . إن « الوجود والعدم » عمل رائع في ذاته لكن ليست له علاقة بالتطور الثوري عند سارتر . . . لقد كان من الممكن أن يبقى الكتاب « الوجود والعدم » عملا رائعا نهائيا لفيلسوف سيظل نصف يائس ونصف سادي : لكن سارتر تخلله دائما الأخوة والكرم والأمل » (الحديث نفسه ص ٥٨) ماذا يريد اذن كلافل ؟ انه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحية « ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية ومجتمع موجود ، بل هي - إيجابيا أو سلبيا - الأساس المختار لكل حضارة مكبوتة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتسؤلات جديدة ، وغدا يوجد توكيدات جديدة . ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحية ؟ إنهم أولئك الذين « سيكيلون أفسى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جحيمها معنويا على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

يقول كلافل شارحا تطور أحواله الفكرية « بنوع من اليأس بوصفي فيلسوفا ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زخرت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية . . الخ ، هذه الحمأة التلفيقية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجابا شديدا جدا ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكنني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطرة بقدر ما كانت تسمي نفسها نقدية .

« وإنني لأتذكر تماما نقطة تحول ، في هذا الزمان ، تحدثت فيها بأخيرة مع ج - ت . ديزانتي J.-T.Desanti وهي اللحظة التي كنا نتسخر فيها بلهفة شديدة ظهور « نقد العقل الديالكتيكي » حوالي سنة ١٩٦٠ وإن كان لم يحدث مع ذلك إلا ضجة أقل من تلك التي أحدثها كتاب رجل مجهول وهو كتاب « تاريخ الجنون في العصر القديم » . وأتذكر أنني أبدت آنذاك هذه الملاحظة وهي أن « نقد العقل الديالكتيكي » ادعى انه يمثل جماعا من العقلية لصالح تحرير بني الانسان - لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة الى ماركس بمثابة كنت وهيجل معا - بينما كتاب « تاريخ الجنون » (ميشيل فوكو Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا الى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم . . . نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقدا جديدا للعقل المحض - كما ستكون كذلك الصفحات من ٢٢٠ حتى ٣٦٠ من كتاب « الكلمات والأشياء » (ميشيل فوكو أيضا) - كأنه يلقي ظلال الشك والاثام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملا عيضا » (من حديث لموريس كلافل في « المجلة الأدبية » -Maga-

ثم حدث أن وصل سوليتسين Soljentsyne الى أوروبا الغربية فخصصت له مجلة « نوفيل أوبسرفاتير » Nouvel Observateur عددا خاصا بعنوان « مرحبا بسوليتسين » . ومن بين مقالات هذا العدد مقال لافت للأنظار بقلم جلوكسمن Glucksmann عنوانه « الماركسية تجعلنا صبا عميا » .

يقول كلافل في وصف هذا الحادث « لقد كان ذلك حدثا خطرا ، أدهشني لكن بوصفه أمرا جديدا معترفا به . لقد كان ذلك هو العلامة . وبعد ذلك ببضعة أشهر أتم جلوكسمن كتابه « الطاهية وكل الناس » وفي نفس الوقت أيضا قال لي برنار - هنري ليفي Bernard — Henry Levy إن في بلادك ماوين سابقين ألفا كتابا سيعجبك كثيرا ، ثم أحضر لي كتاب « الملك » تأليف لردرو وجامبيه Lardreau et Jambet بيد أي لم أهتم أي واحد من هذين الكاتبين . كل ما هنالك أنني سبقتهما بقليل بنوع من الوجدان ، وكنت أول من استطاع أن يتعرف في هذين الكاتبين اتفاقهما مع ماسبق أن عرفته منذ ٣ مايو سنة ١٩٦٨ . . . وطبعاً ساعدتها بقدر الطاقة لكنهما كانا سيعرفان من دوني أنا . . . وأمام هذين الكاتبين يعتقد كل الايديولوجيين وكل أولئك الذين استمسكوا بالايديولوجية أن « مايو » (ثورة مايو سنة ١٩٦٨) قد ولدت بطة . أما أنا فعلى العكس من ذلك أعتقد أن هذين الكاتبين أصدق برهان على الطاقة الانتاجية لمايو سنة ١٩٦٨ . إنها ثورة فلسفية وعودة للفلسفة محملها ثورة ثقافية ويمثلانها دون إفراط في الايجاب ولا إفراط في السلب » (ص ٦٠) .

ماهي هذه العودة في نظر كلافل ؟ « إنها عودة الله وعودة الروح ، وإن كنت أفضل الآن (أن اسميها) عودة العلوم أو بالأحرى : عودتنا الذاتية الانسانية .

والباقي ناتج لهذه العودة . يجب ان نطبق على ماركس صيغة ماركسية . لقد قال : « سيسقط الدين مثلما تسقط الغشاوة ، كلا بل ستسقط الماركسية كما تسقط الغشاوة » (ص ٦١) .

ويعني كلافل في بيانه لوجوب إسقاط هذه الغشاوة التي هي الماركسية فيقول إن ماركس بوصفه مفكرا للثورة - سواء كان ماديا دياكتيكيا أو بنياويا أو ظاهرياتيا - قد انتهى تماما وصفي وتجاوز الفكر . لكن بقي أمران خطيران ينسبان الى الماركسية وهي أنها (١) أداة ممتازة للتحليل ولتفسير الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، (٢) وأنها أداة ممتازة للنقد . ويهاجم كلافل بعنف شديد هاتين الدعويتين مستندا الى ما أدت اليه من « جولاج » وافلاس حيثما طبقت .

ويعتقد كلافل ان « الجولاج » (وهو معسكر الاعتقال الرهيب في سيبيريا) موجود في داخل ماركس نفسه ، وينبثق عن جوهر الماركسية وليس تطبيقا خاطئا لها أو انحرافا عنها أو مرحلة طارئة . يقول « ولا أقول هذا لأن ماركس كان يتنبأ بقيام تنظيم للدولة من شأنه أن يضطرها الى انشاء الجولاج وإنما أقول إن جرثومة الجولاج موجودة بالضرورة في ميتافيزيقا ماركس التاريخية . اذ عنده أن الاشتراكية لن تتحقق على شكل خطوات تدريجية ، بل على شكل ثورة ، وإنها ليست تقدما بل هي نهاية الزمان ، وسيحدث للانسان - المستلب اجتماعيا ووجوديا بفعل الملكية - أن يسترد جوهره استردادا كلياً ومباشراً ، وذلك بإلغاء هذه الملكية . فلإني أقول إن هذا التصوير المصيري الذي فيه يسترد الانسان جوهره ويعود إلى نقطة الابتداء قبل السقوط في خطيئة الملكية . . . من شأنه أن يولد - بالضرورة وشرعا - في نفس الاشتراكي تغلؤلا مصيريا وزمناً على نحو يجعل أقل اصطدام أو انحراف أو حتى

الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهو برنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » Les Nouvelles Littéraires (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصا : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيران ، كرستيان جامبيه ، جي لردرو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي ، وغالبيتهم كانوا يدورون حول سن العشرين لما اندلعت ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا . فما هي الخصائص الجامعة بين هؤلاء ؟

أولا : تجديد الميتافيزيقيا أو البحث في الوجود بوجه عام .

يقول في ذلك برنار هنري ليفي : « تجديد الميتافيزيقيا لأول مرة منذ زمان طويل يعود الى وضع أسئلة بسيطة . . أسئلة ميتافيزيقية تقليدية : السؤال عن العلاقة بين النفس والجسم (جامبيه ولردرو) السؤال عن الشهوة واللذة « جان بول دوليه » وجان ماري بنوا يعود - في سبيل إيجاد هذه الميتافيزيقيا أو بعثها - الى هرقليلطس ، وأفلاطون ، وليبننتس Leibniz . ويحاول دوليه أن يسير في أثر هيدجر فيبحث في الوجود معتمدا على اللغة ابتغاء العودة الى الأصل « في الموضع الذي فيه يبرز الفجر والانحلال في منفتح الوجود » .

(دوليه : « موت هيدجر » المجلة الأدبية العدد رقم ١١٧ أكتوبر سنة ١٩٧٦) .

ثانيا : نزعة دينية مسيحية تحمل محل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصا تأثير موريس كلافل على النحو الذي أوضحناه منذ قليل .

مخالفة في المجتمع الذي يصير اشتراكيا بمثابة فضيحة وأمر كارثي يؤديان إما الى الانهيار الداخلي لهذا العالم ، والخارجي بعد قليل - أو الى الارهاب الذي لا يرحم من أجل سد هذا الشرخ . وإنه لمن جوهر الماركسية ودعوتها الى استعادة الطبيعة الانسانية (الى ما قبل نظام الملكية) أنه لا عفو ولا مغفرة في الساعة التي لم تعد فيها « خطيئة » (الملكية) ويكفي ان يقرأ المرء النصوص الماركسية خصوصا ما كتبه ماركس في شبابه ان اشتراكته إعادة لطبيعة الانسان في نفسه (كما يتصورها ماركس) . فأني انحراف عن الاشتراكية هو تشويه لطبيعة الانسان ، وهو الرعب المطلق الذي لا جواب عنه الا بالرعب المطلق للقضاء عليه . ذلك هو المبدأ التاريخي الميتافيزيقي للجولاج « (ص ٦٢) . ويقول بعد ذلك : « إن الماركسية كلها تسعى الى الجولاج القاسي أو الرقيق » (ص ٦٢) ، ويشير الى ما قاله كل من بوكوفسكي وزينوفيف .

ويربط كلافل بين نزعته وروح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لا بد من « عودة الروح بكل قوة ، لا بد من العلو الذاتي الانساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكرا بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء الى التفكير . لكن التفكير هاهنا مأخوذ بمعناه الأكثر جلدية ، المعنى الأعمق في الوقت نفسه المولود ميلادا متواضعا جدا . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتجديدها قبل أن تعبر عن نفسها في فلسفة منتظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .



ولنمض الآن الى هؤلاء الفلاسفة الجدد « الذين احتضن حركتهم موريس كلافل : لقد أطلق هذا

ثالثا : إنهم ورثة ثورة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء « لكن الاستثناء وقع . لقد صار » . (دوليه : « الرغبة في الثورة » مجموعة ١٨/١٠ ص ١٧) .

لقد أراد جان ماري بنوا أن يقرأ ثورة مايو من خلال كتاب ديكاوت : « مقال في المنهج » أي من خلال الشك الديكارتي يقول : « اذا كان لابد من تحديد محل فلسفي للحركة التي نجمت ، في شهر مايو ، في زعزعة كل تراكيب المجتمع الفرنسي ، فلنأقترح محلا لها الشك الديكارتي » (جان ماري بنوا : « ماركس مات » ص ١٣ مجموعة « أفكار » عند الناشر جاليمار في باريس) .

رابعا : إنهم جميعا خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان . وقد رأينا كيف فصل كلافل القول في هذا الموضوع .

خامسا : وهم يطالبون بالافلات في التصور السياسي للعالم ، لأن « جوهر السلطة هو السلطة المطلقة » (موريس كلافل في حديث نشرته جريدة La Croix في ١١/٦/١٩٧٦) . وفي هذا رد فعل ضد « التزام » سارتر ومن لفت لفته .

سادسا : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، لأنه أدى حيثما سيطر - الى الجولاج ، أي الى معسكر الاعتقال لكل من يطالب بحقوق الانسان وحرية وكرامته . يقول جامبيه ولاردرو : « لم يعد لليسار سياسته لقد وحل في التكنوقراطية » . والشكل النهائي لكل هذا ، حقيقة اليسار هي أرخبيل الجولاج كما لاحظ جلوكسمن بحق » (« المجلة الأدبية » مايو سنة ١٩٧٦) .

لكن ليس معنى هذا أنهم اعتنقوا سياسة اليمين ، كلا ، لقد طلقوها هي الأخرى . يقول كلافل : « لست أخشى من أن يستردني اليمين ، لأن هنا اليمين نفسه قد صار يزحف على بطنه تماما أمام ذلك اليسار » (مجلة « النوفل أوبسرفاتور » ١٣/٥/١٩٧٤) . ويقول جامبيه ولاردرو « الشأن عندنا ليس التغلب على اليمين لأنه ليس من المؤكد أننا نريد سيلا من اليسار » (المجلة الأدبية مايو ١٩٧٦) .

سابعا : وهم يتفقون جميعا في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم الى تلمس هذه « الفلسفة الجديدة » . بعضهم خاب أملهم في الدين ، مثل نيمو Nemo ، فراغ الى إيجاد مذهب جديد يناسب مطامحه الجديدة .

ب - وبعضهم خاب أملهم في الماركسية والمادية وكل ما اهتزت به ثورة مايو سنة ١٩٦٨ وتردد بين مرشدين ثائرين متضاربين عديدين . فمثلا جامبيه ، كما يقول عنه زميله نيمو « انتقل بسرعة من مجلة Tel Quel الى دريدا Derrida الى التوسير Althusser ثم الى لينين ثم الى ماو ، ثم الى من يدعى يوحنا الافسوسي ، وفي كل مرة كان يحرق من كان يعبد قبل ذلك بثلاثة أشهر . ولقد رأيت يفعّل هذا ، ذلك لأنه يضطرم بوجود عاشق للحقيقة » (« الأنباء الأدبية » في ٢٣/١٢/١٩٧٦) .

ويقول دوليه Dollé عن نفسه إنه آمن بماركس لكنه لم يظفر منه بما توقعه . لهذا خاب أمله . وإلى قول مشابه ذهبت فرانسواز ليفي ، التي اندفعت في السياسة لتغيير العالم « لكن ما حدث لم يتفق تماما مع ما انتظرته منها » (« كارل ماركس : تاريخ بورجوازي ألماني » ص ٧) .

كلهم إذن كانوا فرائس لخيبة الأمل ، حتى إن أحدهم وهو جيران Guerin مجّد الوهم فقال « إن

(٨) فرنسواز بول - ليفي :

(٩) « كارل ماركس :

« سيرة حياة بورجوازي ألماني » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset في باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما رائدهم الروحي ، موريس كلافل ، فنذكر له الكتب التالية :

- أ - « من هو المستلب ؟ » عند الناشر فلاماريون ١٩٧٠
ب - « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .
ج - « نحن جميعاً قتلناه » ، هذا المدعو سقراط ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .
د - « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات هي من أكثر الكتب رواجاً في فرنسا ، لما فيها من تحد ولما لأسلوبها من جرأة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارته من هجمات بالغة العنف ، والفحش في الألفاظ والشتائم من جانب خصومها .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية في هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالي :

(١) ضد طغيان العلم الكلي :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة الى تمجيد العلم الكلي الذي يدعى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئاً من العلم . والدليل على ذلك في نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون ما هنا بما بينه أستاذنا كويريه Koyre من أن العلم اليوناني غير العلم الحديث . والقول العلمي عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة

الوهم أيا كان ، يجعل المرء يحيا ، يجعله يؤمن بالحياة « (جيران : « نيتشه ، سقراط بطولي » ، ص ١٨٣) .



وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

- أ) « الثورة البنيوية »
ب) « ماركس مات » عند الناشر جاليمار ،
« استبداد العقل المنطقي » ، سنة ١٩٧٥ الناشر Minime

(٢) جان بول دوليه :

- « رائحة فرنسا » ، كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦ .

(٣) ميشيل جيران :

- « رسائل الى فولف »
« نيتشه : سقراط بطولي »

(٤) كرستيان جامبيه :

- « دفاع عن أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦

(٥) كرستيان جامبيه وجي لردرو :

- « الملاك » ، سنة ١٩٧٦

(٦) برنار هنري ليفي :

- « البربرية ذات الوجه الانساني » ، سنة ١٩٧٧

(٧) فيليب نيمو :

- « الانسان البنيوي »

الشديد الحماسة ، العامر الوجدان . وهم لهذا يتعلقون به ويسعون لاكماله ، وإن أدى بهم ذلك الى نوع من الغموض مثل تمجيد اللامعقول ، والتطلع الى العلو « لأنه في التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللامعقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الانسان البنيوي » ص ٢١٨) . وأشدهم إيماناً وحديثاً عن الايمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك في كتابه « الانسان البنيوي » وبما قاله « إن الانسان بوصفه روحاً هو المعاصر للعلو الذي يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الايمان يستند الى الوحي « لأن الوحي حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة الا اذا عشتها » كما قال مورييس كلافل (« ما أومن به » ص ٣٠٧) .

الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفزيائية الرياضية التي وصل اليها العلم الحديث . وقد ارتبط نقديم هذا للعلم بنقديمهم لما ركس باعتباره هو الذي دعا الى ما سماه بالاشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

« إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، هو في أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة » . (« كراهية التفكير » ص ٦٤) . ومنطق النظام يردنا الى الدولة « وليس ثم تاريخ الا للدولة » (الموضح نفسه) .

(٣) مع الايمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن

ثانياً في الأدب

بحث في الأصول والجدور (١)

تمهيد

البحث في اشكالية الخطاب الروائي العربي من الصعوبة بمكان . ذلك أن مجمل الاستنتاجات التي سننتهي اليها في هذا المقام متداولة ، كما ان الخوض في بعضها أضحى ضرباً من العبث . الا أن جدوائية خوض الممارسة يشي في العمق عن رغبة الفصل وتأكيد الممكن . دون ترك الأبواب مشرعة للتضارب الذي لن يفقد في خاتمة المطاف نحو الرأي الأوحده . وانما توزع وتشئت وجهات النظر .

على أن ما أروم تأكيده في هذا المقام جهد متواضع لا يدعي كونه ملزماً لكل فرد . أو كائن مثقف . خاصة وان البحث في مجال كهذا يؤدي الى اغفال جوانب لها أهميتها . وخصوصياتها ، انه مجال الشعب . حيث تغدو إمكانية الفصل والاقرار بذلك من المستحيلات . ثم إلى لست ضد تراثنا ولا بالداعية للغرب . وهذه محاولة تموضع ذاتها في سياق محاولات عدة . ؟

ضبط الاشكالية

يتحدد ضبط اشكالية الخطاب الروائي العربي من خلال أفقين . أفق يستند في مزاعمه وادعاءاته على حضور الرواية في الفكر والتراث العربيين . من ثم فهمي ليست بالوافدة عن الغرب . والمتكأ الذي يرتكز عليه يتلخص في الأشكال الابدعية التراثية التي حملت الصبغة القصصية الروائية ، وطبعاً ضم هذا الأفق ثمة تيارين في هذه المزاعم . ويذهب في الاقرار الى كون الرواية

اشكالية الخطاب الروائي العربي

صروف نور الدين

« المغرب »

(١) من بحث طويل يتعلق حق بالشكل الفني للرواية وهذا القسم الأول لا غير

يزدهر فيها أو يدل على البعض بكونه ولد ونشأ فيها - قد أخذت العديد من فنونها وعلومها عن العرب ليس غير . وبذلك فحق فن الرواية والقصة أخذ عن العرب .

ان هذه النظرة الضيقة تنطلق من تعصب واضح الملامح والصفات للعرب ، فالفن يمكن أن يزدهر عندنا ، كما يمكن أن يزدهر عندهم . وذلك حسب الظروف ومقتضيات التواجد . فمن الأكيد أن العرب عرفوا حضارة لها أهميتها . طالت مختلف المناحي الفكرية والعلمية حيث ازدهر الشعر والنثر والمقامة ثم أدب الرحلة . وكل هذه الأشكال التعبيرية لم تكن لتشي بنشأة الرواية وفن القصة كما سنرى . وإنما تضمنت بعض الخصائص التي يحملها الفن الروائي والقصصي . اذ بمجرد المقارنة بين ما ظهر في الغرب . وما ادعى العرب أنه يمثل ذلك . سنقف على مفارقات تؤكد حتما مستوى التباعد بين فن الرواية عندهم وما ساد في تراثنا العربي على أساس أنه كذلك . الا أن هنالك ملاحظة جديرة بالاعتبار أيضا ، ويتعلق الأمر بكون بعض الروايات الغربية استفادت مما ظهر لدى العرب من أشكال تعبيرية عملت على تطويرها . من ثم أثمرت جهودها الفن الروائي في كينونته الحالية لكن الجزم بكون هذا الشكل ذاته توفر لدينا فضررب من التأكيد على المستحيل .

فالفكر والأدب حيثما وجد يتطلب الظروف المواتية لظهوره ومن بينها التحول الاجتماعي خاصة ان الانتقال من طور لآخر دلالة على موت مرحلة ويزوغ أخرى . والا فماذا سنقول عن الشكل الغربي الذي كتب به العديد من الأدباء العرب ، وإلى الآن حيث بدأت تختصر في ذهنياتهم فكرة الانعتاق والخروج من أسر هذا الشكل كما سيأتي معنا . . .

العربية غربية الصفات واللامح . حيث يتم تحديد بداية الرواية العربية بظهور « زينب » لـ « محمد حسين هيكل » .

أما الأفق الثاني من الاشكالية فيتجسد في رغبة البحث عن شكل فني عربي للرواية العربية ، إذا ما أشرنا لكون الذين يتزعمونه قد مارسوا كتاباتهم الحكائية والروائية سابقا اعتمادا على الشكل التقليدي . اذن هو تيار يجرب متكئا على التراث العربي خاصة ما يمت بصلة مباشرة الى أشكال الحكيم والقصة . فنحن أمام أفقين :

* أفق الإشارة الى كون الرواية - كفن - موجودة في التراث العربي : وينقسم الى تيار مؤيد لهذا المنحنى . وآخر يعمل على الوقوف ضده عبر تأكيد غربية هذه الرواية .

* أفق فنية التعبير الروائي : ويتفرع الى تيارين بدوره : تيار يعتمد الى الشكل التقليدي قصد بلورة أطروحاته الفكرية . وتيار ينهل من معين التراث العربي في أشكاله الحكائية والقصصية .

فمن خلال الأفقين سنعمل على تشريح هذه الاشكالية .

محمد

أسالت فكرة وجود الرواية وفن القصة في التراث العربي حبرا كثيرا . ذلك أن ثلة من الباحثين العرب يذهبون الى القول بوجودهما في مختلف الأشكال التعبيرية كالشعر والمقامة وأدب الرحلة . اذ لا يعقل - حسب منطقهم - أن يكون الأدب العربي خاليا من فن الرواية والقصة بينما الآداب الأوروبية تزخر بذلك . من ثم ألفت كتب في هذا المنحنى ، وراحت تدافع عن وجود الفن المشار اليه في تراثنا . خاصة وأن أوروبا - التي

ملامح فن القصة في التراث العربي :

كبيرة جدا لما اتسم به من آراء جريئة ، فالقصة ككل تعتمد فنية معينة ، وفنياتها يتداخل فيها الواقعي والمتخيل والمتوهم . في حين أن القصص القرآني ليس مجاله الخيال أو الوهم ، وإنما غايته التزام الحق والدفاع عن القيم الإسلامية النبيلة حتى يتسنى أخذ عبرة وعظة مما جرى وحدث . وبالتالي فإن كانت القصة من إبداع المبدع الانسان ، فلا يمكن أن يتساوى فعل الله عز وجل مع فعل البشر ، من ثم تأكد مستوى التباعد بين القصة في القرآن . والقصة الفنية التي نعرفها بين الوعظ والهداية والتأثير الفني .

يقول باحث هو « عبد الكريم الخطيب »^(٣)

« ان القصص أحد الأساليب التي حملها القرآن ليحتاج بها الناس ، وليقطعهم عن الجدل والمباحكة شأنه في هذا شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة والتعجيز والوعيد والتهديد . . »

ويرى الدكتور « الطاهر مكي » بأن ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي من حيث وصف المجتمع يقارب ما يبده « احسان عبد القدوس » من روايات وهي مقارنة لا تستند في جوهرها الا على جانب الرصد « الوصف » . في حين أن العمل القصصي والروائي لا ينهض على عنصر واحد هو الوصف . ثم إن القصة في الشعر غيرها في مجال النثر . فالشعر يوجز ويكثف اللحظة بدقة وعمق . في حين أن فن القصة والرواية يعتمد الى سبر أغوار الذات الانسانية . بغية كشف معاناتها وأحاسيسها كذا تجلياتها .

يقول « عبد الفتاح كيليطو » :^(٤)

يرى بعض الباحثين العرب بأن فن القصة قديم . ارتبط في ظهوره بليالي السمر . حيث كانت الجلدات يقمن بوظيفة القص على الصغار . ويذهب آخرون الى كون فن القص بزغ في الجاهلية حيث دارت أطروحاته حول الحروب : « داحس والغبراء » « الفجار » « كلاب » و « ذي قار » بالاضافة الى ما يتعلق بأخبار السحرة والكهنة ، وبما أنه كذلك فإن الغاية منه دفع المقاتلين لخوض الحروب ، وبث روح العزيمة واليقظة فيهم .

يقول الباحث « محمد سيد محمد »^(٥) : « فقد كان القصص في الجاهلية يصحبون المقاتلين يحرضونهم على القتال ويحمسونهم »

أما من حيث الشعر فإن الوقوف أمام نماذج من الشعر الجاهلي نجعلنا نحس بأن الشعر يحكي بعض مغامراته . وذلك في قالب شعري قصصي له أهميته ، على أن هذا لم يكن يطول القصيدة الجاهلية ككل . وإنما كان يشكل غرضاً من أغراضها المتعددة . ما دام البعض يرى فيها مائدة الطعام المختلفة الأصناف . فامرؤ القيس في وصفه لرحلات الصيد ذكر زمن الرحلة ومكانها والغاية منها . وبالتالي وصف الأشواط التي قطعها . لينتقل بعد ذلك الى غرض مغاير .

ومع مجيء الاسلام اعتبر القصص القرآني نموذجاً لفن القص في التراث العربي . حتى إن الدكتور « محمد أحمد خلف الله » ألف كتاباً في هذا المجال « الفن القصصي في القرآن الكريم » هذا الذي أثار ردود فعل

(٢) المجلة العربية للعلوم الانسانية جامعة الكويت العدد الثاني عشر المجلد الثالث خريف ١٩٨٣ بحث « بين القصة الأدبية والقصة الجبرية » .

(٣) نفس المرجع السابق

(٤) كتاب « الأدب والفراة » لعبد الفتاح كيليطو دار الطليعة بيروت

« النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك »

وأذكر في هذا المقام بأن العقاد أورد بيتين من الشعر معتبرا أنهما يغنيان عن رواية كاملة وذلك من حيث التكثيف والدلالة . نفس مانلاحظ لدى أحد الشعراء العرب^(٥) على أني لا أسم الرواية والقصة بالبعد عن شحن الأسلوب والتكثيف والدلالة ، لكن التحليل من حيث السرد يمدنا بالنفس الطويل : « نجمة أغسطس » ، « البحث عن وليد مسعود » « عالم بلا خرائط » « بدر زمانه » وغير ذلك . وبذلك فالوظيفة التي تؤديها القصة والرواية ليست تلك التي تؤديها القصة في الشعر إذ حتى في الشعر الحديث نلمس سمات الحكيم والقص في أكثر من نموذج .

والملاحظ بالنسبة لما جئنا على ذكره أن البحتة في هذا الباب لا يميزون بين القصة من حيث الفنية والجمالية وبين الأخبار المتداولة كتلك التي انتهت إلينا من الحقبة الجاهلية إذ أننا لا نشم فيها أدنى مقياس لجمالية النص القصصي والروائي .

ويذهب البعض إلى القول بأن ما كتبه « الجاحظ » في « البخلاء » يشكل دلالة صريحة عن وجود فن القص في التراث العربي . ذلك أن هذا الكتاب شمل أخبارا تتعلق ببعض البخلاء الذين ظهروا في عصر الجاحظ كما تم رصد صفاتهم والتحدث عن أفعالهم .

واختار « الجاحظ » لذلك أسلوبا أنبى على انتقاء

الكلمات مع الحفاظ على كلام العامة بمثل الطريقة التي نطقوه بها ..

وان كان كتاب « البخلاء » يقترب من فن القصة ، فإن ثمة بعض الخصائص التي أبعده عن ذلك ، ومنها الاستطراد الذي نهضت عليه كتابات الجاحظ كاملة . وهو استطراد يبعد عن محتوى النص . أقول عن الحدث بمعنى الاستطراد لا يخدم النص المحكي ولذلك أسباب لا يتسع المجال لذكرها .

يقول « شوقي ضيف » مستشهدا عن هذا الاستطراد بقوله لـ « كارادفو »^(٦) :

« ان الموضوع عند الجاحظ ليس الا وسيلة للاستطراد » .

أما لغة كتاب « البخلاء » فعلى الرغم من حسن انتقاء ألفاظها بقيت بعيدة عن حسن الجاذبية من حيث الأخيلة وخلق الصور حيث يتداخل الواقعي بالمتخيل ، وفي كتابه « الفن ومذاهبه في النثر العربي » يرى « شوقي ضيف » بأن الجاحظ من جملة الأدباء الواقعيين معتبرا أن الأدب لا ينفصل عن الواقع ، واصطلاح « الواقعية » من ثلة الاصطلاحات التي يشوبها انعدام التحديد والدقة . والدكتور « ضيف » ذهب في تأكيد رأيه استنادا على خاصية الوصف المتجسدة في كتابات الجاحظ . علما بأن الوصف لا يشكل الواقعية في معناها الواضح والعريض ، ويقول الأستاذ « عبد الفتاح كيليطو » عن « البخلاء »^(٧) :

(٥) المقصود الحارث بن حلزة البشكري يقول :

أجسموا أمرهم مشاء فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
سن منلهم ومن مجيب ومن تصهال محبل خلال ذاك رهاء

(٦) كتاب « شوقي ضيف » ، « الفن ومذاهبه في النثر العربي » دار المعارف - مصر

(٧) كتاب « عبد الفتاح كيليطو » « الأدب والغربة » دار الطليعة بيروت

ال جانب اعتمادها التفسير ، ذلك أن الهمداني يضطر الى تفسير العديد من الأشياء تفسير الباحث ، ثم إن الاطناب يضيف الى الموضوع المتناول عدة أشياء لاتخدمه في شيء معين أيضا ، فإن الهدف من المقامة تعليمي ليس غير . ثم استجداء بالفصاحة والبيان (الكدية) ، وتعتبر « ألف ليلة وليلة » من النماذج الحكائية في التراث العربي فأصلها كما يذهب البعض فارسي هندي . وهي تدور حول عدة قضايا ، كما أن الحكاية الواحدة مركبة من عدة حكايات حيث تفقد فيها وحدة التركيز العضوية الكاملة في النص القصصي الروائي ، اذ الغاية من الحكاية البحث عن الخلاص . الاستجداء أو الاستمرار في التواجد كما حدث لشهرزاد مع شهياري ، حيث تفضي الحكاية الى الحكاية . فينعدم عنصر الخوف . ويظل شهياري مشدودا الى شهرزاد . الى سماع بقية الحكاية . يقول « عبد الفتاح كيليطو » في « الأدب والغربة » :

السرد وليد توتر بين قوى وضعيف حيث يشد القوى بخناق الضعيف ولا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته . أو حكاية أشخاص آخرين .

وبذلك فنص الحكاية لا يقوم عن رغبة في الحكى ، وإنما عن سبب من أجله تنهض هذه الحكاية ، فانعدام السبب لا يعطي حكاية ، في حين أن النص القصصي الروائي يقوم على الانفعال - وتقديم الواقع في تناقضاته ، انه تعرية لعدة أشياء في غيبة الخوف والانكفاء . كما أن بعض حكايات « ألف ليلة وليلة » لا تقدم مضمونا له أهميته ، وإنما نجده يدور حول علاقة طرف عاشق بطرف معشوق ، أو ما حدث للسندباد في رحلاته : علاقته بالتجار : علاقة التجار به وأحوال سفره .

« انظروا مثلا كتاب البخلاء : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وإنما أعطى صورة لبعض البخلاء ، وتبعنا لذلك نستطيع أن نقول إن شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية » .

أما المقامات فهي شكل تعبيرى ابتكره بديع الزمان الهمداني وقبله ابن دريد . وتقوم على التناوب بين شخصيتين : « عيسى بن هشام » ، « وأبو الفتح الاسكندري » ، في حين أن مقامات الحريري تختار لها كشخصيات : الحرث بن همام ، وأبو زيد السروجي ، ومن حيث المحتوى فهي تضم العديد من الموضوعات في ظل الموضوع الواحد . انها وكما يرى « كيليطو » جولة في رحاب الاسلام . الى جانب كونها تقوم على التضمين الشعري والاقتباس من القرآن .

ويرى البعض في المقامات شكلا قصصيا . الا أن مقارنتها بأي نموذج قصصي - كيفما كان نوعه - تفصح عن عدة نقط لها أهميتها :

فمن حيث السرد تنهض المقامات على السند « ذلك أن الهمداني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام من ورق » « والورق لا يخاطب الدم » كما يقول عبد الفتاح ، ان السند في المقامة لا يعود الى شخص متعارف عليه موثوق به ، وإنما الى شخصية خيالية ليس غير ، ولغة المقامة تتسم بالاغراب حيث السجع والمحسنات البديعية ، يقول الهمداني في المقامة الخمرية :

« هذه خمر كأنما اعتصرها من خدى ، أجداد جدى ، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدى ، وديعة الدهور ، وخبيثة جيب السرود ... »

ويقول « شوقي ضيف » :
« فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طرق انشائية بليغة تروغ معاصريه ... » .

يقول « الياس خوري » :^(٨)

« في هذا النص لا وجود للقصة أو للبناء الفني الا بشكل رمزي وغامض . فداخل حكاية - شهرسار وشهرزاد آلاف الحكايات التي لا تنضب بالحكاية الأولى الا بشكل رمزي أي لا تنضب الا لتفلت الى تداعياتها المستمرة ، ويصبح الكلام ليس مجرد وسيلة اتصال بين الناس ، بل هو الاتصال بمشكلية الحياة والموت ، الكلام هو ذلك الاندفاع الذي لا ينتهي من أجل مواجهة الموت - بتحويله الى شكل آخر للرغبة ، وبمزج الرغبة بعلم الموت ، ا حتى نكتشف أننا في حياتنا العادية نصل الى مالا نستطيع الوصول اليه عبر شدة النثر الى اللقاء في اختزاله من لحظات متتالية الى تقطع يكسر وحدة المعاش » .

عل أن مؤلف « ألف ليلة وليلة » لا نعثر له على اسم يحدده كشخص . كما هو الشأن في القصة والرواية ، وانما ثمة ثلة من الرواة يحكون ذات الحكايات . من ثم تولد غياب التحديد الفعلي للجذور أو الأصل ، فمن الادعاء بالأصل الهندي الفارسي - كما أسلفت - الى العربي . وقد لعب تجاهل الأصل الثابت دوره في الاضافة لهذه الحكايات حسب الرغبة . فهناك من يضيف حكاية من عنده يختار مزجها بالشعر . وهناك من لا يحسن السجع فيضيف ما يسيء الى لغة الحكاية ، وهذا من جملة العوامل التي أهلت « الياس خوري » لكتابة نص عن « موت المؤلف » خص به « ألف ليلة وليلة »

استنتاجات

يتضح من خلال الجرد الخاص بالأشكال التعبيرية أننا أغفلنا الحديث عن بعضها ، لكن سمات

وخصائص هذه الأشكال تكاد تنطبق بصفة عامة على البقية ، وكما هو ظاهر فإن وجود فن القص والرواية بالشكل الفني المتعارف عليه لا يمكننا من اطلاق اصطلاح قصة أو رواية على نص تراثي ما . فالهدف من هذه الأشكال اتصف بصيغة الوعظ من ناحية . كما أنه استهدف تعليم اللغة لمن لا يتقنها ، في حين اختاره البعض مطية للتكسب والاستجداء ، وبذلك ابتعدوا عن فنية العمل وخصوصيته التي تجعله كذلك وسقطوا في القصيدة .

ومعظم النقاد العرب الذين اشتهروا في مختلف الأحقاب لم يتناولوا بالحديث هذا الفن من ناحية ، لأنهم يرون في العرب أمة ذابت على صناعة الشعر . فهو ديوان العرب بالنسبة لهم ، وأخرى لأن القصص كائنة وموجودة في الحياة العربية . إنها بالنسبة لهم أيام العرب التي لا تحتاج الى حديث ، وبذلك انصرف معظمهم الى « التنظير » للشعر وفق مصطلحات راجت في فترات متوالية . كاصطلاح « الفحولة » على سبيل المثال .

وأثبت « يوسف الشاروني »^(٩) رأيا للمستشرق « رينان » مؤداه أن العرب لم يعرفوا القصة الا في القرن الثاني الهجري ، واستشهد المستشرق على ذلك بـ « كليله ودمنة » لابن المقفع . على أن سبب التأخر يعود أساسا الى كون العقل العربي يميل الى التجريد وليس التجسيم ، ثم ان البيئة الصحراوية لم تكن غنية بالمناظر الطبيعية ، كل هذا أدى الى ضعف المخيلة في نظر « رينان » .

والملفت أن هذا الرأي يتسم بالضعف فالشعر العربي منذ الجاهلية الى العصر العباسي يؤكد خلاف ما يعتقد

(٨) كتاب « الذاكرة المفقودة » مؤسسة الأبحاث العربية بيروت

(٩) كتاب « القصة القصيرة نظريا وتطبيقا » يوسف الشاروني سلسلة كتاب الهلال

السواء ، هذا التحدي الذي فرض ضرورة البحث عن يقظة أو نهضة كما يقال ، واليقظة تستوجب الانعتاق من الجاهل من الكائن بحثا عن الخلق كما حدث إبان النهضة الأوروبية لولا أن ما سقط في فخه العرب لا يمت بصلة الى مشروع الخروج ، وإنما هو سقوط في الماضي بكامل الزواجب المتجددة فيه ، إنها حيرة وإشكال حقيقي مازال يفرض ذاته حتى بعد الاستقلال ، يقول « محمد عابد الجابري » : (١١)

« لقد وجد العرب أنفسهم عند بدء يقظتهم في أوائل القرن الماضي - وما زال الأمر كذلك الى اليوم - أمام نموذجين حضاريين : الحضارة الأوروبية التي كانت تمجدا لهم - ثقافيا وعسكريا - المهماز الذي أيقظهم وطرح مشكل « النهضة » عليهم ، والحضارة العربية الإسلامية التي شكلت - وما زالت تشكل - بالنسبة لهم السند الذي لا بد منه في عملية تأكيد الذات لمواجهة ذلك التحدي » ، وبذلك فثلة الأنواع الأدبية لم تكن لتساند هذه اليقظة والوعي ، وحتى اذا ساندتها فلن طابع المباشرة والتقريب ظل جاثما بشبحه على النماذج الشعرية ، في حين أن المحاولات التي استهدفت بعث القلب القصصي الروائي : عادت لتمتص من معين التراث لا لتطويره . ولكن للكتابة على غراره مما أدى الى ظهور عدة نماذج يرى فيها البعض السمات الروائية دون أن تكون كذلك ، انها نهضة التوقوع في صلب الماضي لا الخروج من شرنقته نحو المستقبل .

يقول الجابري أيضا :

« وأن يكون الخطاب أي خطاب محكوما بـ « سلف » معناه أنه خطاب لا يرى الواقع كما هو ولا يعبر عنه ، ولا

« ريشان » ، فشعر « امرؤ القيس » و « البحتري » و « أبو تمام » وحتى « ابن زيدون » يعطي الدلالة على قوة المخيلة . وكما أشرت فان الغاية قصدت الى الوعظ . . والتعليم والاستجداء دون إعطاء الاعتبار لابتداع نص قصصي روائي .

والأشكال التعبيرية المشار اليها أفادت الغرب كثيرا ، ذلك أنها كانت بمثابة الركيزة التي اعتمدوا عليها في كتابة قصصهم ورواياتهم ، فهضمهم لهذه الأشكال خلق في ذاتهم التوق لتطويرها ، بل إن ملاحظتها تبدو واضحة في أكثر من نموذج غربي ، ونضرب مثالا على ذلك بحكايات « ألف ليلة وليلة » والتي ظهر على غرارها العديد من القصص والروايات : « ألف سهرة وسهرة » « ألف ساعة وساعة » (١٢) .

اذن تأثر الغرب بالعرب كائن ، لكن الغرب حين أبدع وأعطى وفق فنية دون قصد معتمد - فالغاية إحداث فن يعبر عنه السائد من قضايا ومشاكل . فن يوازي التحول الحاصل على صعيد البنية السياسية والاجتماعية ، وبذلك كان فن القصة والرواية لا ينطلق من فراغ ، فعلى مستوى القراءة نجد التراث العربي ، وعلى صعيد المرجع نجد الواقع الغربي .

الرواية فن أخذ عن الغرب :

لقد كان للتحويل على صعيد البنية الفكرية والاجتماعية العربية أثره في البحث عن شكل تعبري له أهميته سواء في الفترة الاستعمارية حيث وجد العرب أنفسهم في أسر الغرب الذي يتحداهم بفكره وقوته على

(١٠) مجلة قضايا عربية ، بحث الناقد المصري ، أحمد محمد عطية ، العدد ١ . يناير ١٩٨٢

(١١) كتاب « الخطاب العربي المعاصر » للدكتور محمد عابد الجابري ، دار الطليعة والمركز الثقافي العربي .

يعرف به ، وبالتالي لا يرى المستقبل الا من خلال « التمثال » الذي يقيمه في ذهنه لـ « السلف » الذي يستكين اليه بل يستسلم له ، فهو اذن خطاب وعي مستلب .

فالنماذج الابداعية التي ظهرت في مطلع القرن التاسع عشر لن تخرج من إطار التراث نحو بحث شكل للتعبير يتماشى واليقظة على السواء ، بل إن الأهداف التي رامت تأكيدها هي ذاتها التي تعرفنا عليها ونحن بصدد الحديث عن ملامح القصة والرواية في جذور الأدب العربي في معنى أن سيطرة التيار التعليمي الوعظي ظل حاضرا كما كان سالفا « رفاعة الطهطاوي » في « تخلص الابرز في تلخيص باريز » الذي يرى فيه الباحثون النموذج الروائي لم يكن كذلك ، انه حديث في الوعظ والنصيحة وفي الرغبة الكامنة وراء بث العلم والتعليم ، الى جانب كونه يتطرق لجغرافية البلد (باريس) وطبيعة الحكم من حيث القانون ، الشيء الذي يوضح أن الهدف من كتابته لم يكن روائيا على الاطلاق ، انه عبارة عن بحث أو تقرير أشياء لا تتوافق نهائيا مع طبيعة الرواية من حيث الفن . . يقول الباحث « عبد المحسن طه بدر » (١٢) :

« . . . فان كتاب تخلص الابرز يتميز بأنه يغفل العناصر الروائية إغفالا تاما » فالشرط الروائي في مكوناته ينهض لتأكيد الفن ، وذلك طبعاً لا يتأتى الا بذكر العناصر الروائية المستوجب توفيرها ضمن النص . وهذا الغياب نفسه يجسد في « عيسى بن هشام » . « للمويلحي » الذي اتخذ شكل المقامة مؤكداً نفس الأهداف السابقة .

لذا فالتصور الذي انطلق منه سواء « رفاعة الطهطاوي » أو « المويلحي » تصور مؤداه إعطاء المعرفة بهدف التثقيف ، وليس كتابة نص روائي له جماليته وخصوصياته .

يقول نفس الباحث :

« . . . فهؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون الى قرائهم رواية ، وانما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم » .

ونشير الى أن في هذه الحقبة ظهرت عدة روايات أوروبية لها أهميتها فمن ناحية عكست مستوى التعبير عن التحول الاجتماعي الذي اعترى المجتمع الأوربي ، كما أعربت عن فنية أهمها التطرق لنثر هذه العلاقات الاجتماعية كما يرى « لو كاش » في حديثه عن الرواية كامتداد للشكل الملحمي .

وبما أن ثلة من المثقفين قد هاجرت نحو الغرب بحثا عن المعرفة أو لأهداف أخرى ، فقد كان لا بد من حدوث تأثير يمس هذه الفئات بالضغط . . يمس فيها حساسية التعبير ، كل هذا أعطى الشرارة الأولى للرواية العربية . . فكانت في ١٩١٤ « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهي رواية أثارت سيلا من الاختلافات حولها وكذلك حول مضمونها الا أن الاجماع أقر اعتبارها فاتحة الفن الروائي العربي . . يقول « بطرس الحلاق » على لسان أغلبية النقاد : (١٣)

« « زينب » هي إذن الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع - أو يكاد - باكورة الرواية العربية الفنية » ويقول « صبري حافظ » : (١٤)

(١٢) كتاب الباحث « عبد المحسن طه بدر » تطور الرواية العربية الحديثة »

(١٣) مجلة « الآداب » ١٩٨٠ عدد ٢ - ٣ خاص بالرواية العربية الجديدة

(١٤) « فصول » عدد خاص « النقد الأدبي والمعلوم الانسانية »

المؤلف نفسه ، ويدور المحور الثاني على بؤس الحياة في الريف الذي ينشأ عن إنكار المجتمع الريفي لحاجات القلب البشري ووقوفه موقفا متصلبا من الحب وعدم الاعتراف بشرعيته ، أما المحور الثالث فيدور حول التعبير عن حب المؤلف لوطنه واعجابه الكبير بجمال ريف بلاده ، وينجح « هيكل » في روايته حين يستطيع التوفيق بين هذه المحاور الثلاثة ، ويفشل حين يحتفظ كل موضوع من هذه الموضوعات بوجوده المستقل ، ويعجز عن التوفيق بينها جميعا .

وان كان « بطرس الحلاق » قد اعتبر اجماع النقاد حول « زينب » كبدية للرواية . . فإنه تساءل عن انفراد عن قيمتها معتبرا بأنها ليست من الرواية في شيء بدليل عالمها الروائي غير المستقل ، ثم عدم تنامي مواقف شخصياتها ، الى جانب كونها عكست قيم الغرب الفردية ، والواقع أن هذا التحامل اكتسى صبغة أيولوجية خالصة ، إذ أن ما جاء به « طه بدر » يتسم بالكفاية للرد عنه ، و « زينب » ليست الرواية الوحيدة التي عكست قيم الغرب ، وانما ثمة العديد من الروايات العربية كذلك ، خاصة أن رأسمالية المجتمع الأوروبي تعني الفردية ، وتناصر التشتت ، ومثله في موقفه قاص وروائي مصري شاب « عبده جبير » .

يقول الأول : « بطرس الحلاق » (١٦)

« فلا تمتاز زينب قطعاً لا باستقلالية عالم الرواية ، ولا ببناء الشخصيات ، ولا بتكامل مختلف العناصر ، ولا بالعقدة والحركة . »

« انها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري »

ويقول الثاني « عبده جبير » (١٧)

« فقد زعزعت رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل في العقد الثاني من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن . . . »

ولقد أثارت عدة تساؤلات لها أهميتها ، فالمؤلف اختار في البداية وضع اسم « فلاح مصري » عوض اسمه الحقيقي والذي لم يكتبه الا في ١٩٢٩ بعد طبع الرواية من جديد ، كما أنه لم يشير الى عمله باعتباره رواية وانما : « مناظر وأخلاق ريفية » ، ولعل السبب في كل هذا كما يرى « عبد المحسن طه بدر » يعود الى كون محمد حسين هيكل ، وبحكم وسطه الاجتماعي ، وممارسته لمهنة المحاماة ، خاف على سمعته ومكانته الى جانب كون موضوع الرواية يتعلق بقصة حب . علما بأن وضع المرأة لم يكن بالوضع الجيد ، بل إن « هيكل » اعتبر تخلف القصة والرواية عائد الى تخلف المرأة أساسا ، أما بواعث التأليف فتجسدت في الارتباط بالواقع المصري ومقاومة الأثر ثم الحنين الى مصر في ديار الغربة . وأرى أن الباعث الثالث أكثر أهمية حيث يرمي الى التأثير بالأدب الفرنسي - بالذات المنزع الرومانسي - أما أطروحة النص وأهدافه فيختصرها « طه بدر » فيما يلي : (١٨)

« وكان لمحاولة « هيكل » في روايته تحقيق أكثر من هدف أثره في أن روايته تدور على أكثر من محور ، أما المحور الأول فيدور على قلق المؤلف وضياعه الذاتيين وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حب ناجحة ، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلا في شخصية « حامد » المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبر في الرواية عن شخصية

(١٥) كتاب « عبد المحسن طه بدر » السالف الذكر

(١٦) ورد رأي « بطرس الحلاق » و « محمد براهيم » في الأدب المشار إليها سابقا

(١٧) أما « عبده جبير » فجاء رأيه ضمن حوار أقامته « المقاصد » العددان ٢٢/٢٣ مارس ١٩٨٤

« فأنا عندما أقيم رواية زينب لمحمد حسين هيكل - وأنا أرى أنها ليست رواية على الإطلاق ، بل هي صورة ريفية » .

وأورد في خاتمة هذا المقام رأيا للدكتور « محمد برادة » :

« وهما اختلفت التأويلات فان الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في تلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها » .

استنتاجات

ما يمكن الانتهاء اليه بصدد الرواية كفن أخذ عن

الغرب هو أن النماذج التي جاءت في مطلع النهضة لم تكن لتمثل الا التراث العربي في تعليميته ، فهي لم تعمل على التطوير ، وانما الابقاء والاتباع عوض الابداع ، في حين كان الغرب قد مضى خطوة الى الامام بالفن القصصي والروائي ، وبذلك كانت « زينب » فاتحة باب الرواية العربية ، فالشكل الفني السائد حاليا لا يدل على أن الرواية العربية تطورت بطريقة الكتابة التي عرفتها نماذج النهضة وانما وفق الشكل الغربي الذي اعتمده أكثر من كاتب روائي وقاص عربي ، ثم إن البحث السائد حاليا عن شكل مغاير إنما يعكس الضيق بالشكل الغربي ، كما يعكس على الصعيد الاقتصادي والسياسي رغبة البحث عن الذات بغية التواجد الفاعل عوض الاستمرار في التبعية .

يمكن النظر إلى الخيال بوصفه مفهوماً أساسياً في شبكة المفاهيم التي تتكون منها أية نظرية أدبية ، كما يمكن النظر إليه بوصفه فاعلية أساسية في أية ممارسة إبداعية للأدب . ولكن الخيال - المفهوم يتجلى في كل نظرية على نحو مغاير ، ويتحدد على أساس من العلاقات الوظيفية التي يؤديها داخل النظرية ، كما أن الخيال - الفاعلية يتجلى تحليات متباينة ، لا يمكن فصلها عن العلاقات الوظيفية التي تنطوي عليها كل ممارسة إبداعية ويبدو الأمر - من هذا المنظور - وكأن النظر إلى الخيال لا بد أن ينطوى على قدر من الازدواج على نحو يصبح معه الخيال - في مستوى للنظر - أقرب إلى أن يكون قاسماً مشتركاً عاماً ، لا تخلو نظرية أدبية من تقدير أهميته ، أو تخلو ممارسة إبداعية من إظهار فاعليته. ويصبح الخيال - في مستوى آخر - أقرب إلى أن يكون خصوصية مفهومية ترتبط بالنظرية التي نتحدث عنها أو ننتمي إليها ، أو ترتبط بالممارسة الإبداعية التي نتأملها أو نعانيها . وإذا كان الخيال - في المستوى الأول - يأخذ صفة الخاصية النوعية العامة التي تميز الأدب في مجمله ، أو في نوع من أنواعه - عن غيره ، فإن الخيال - في المستوى الثاني - يأخذ صفة الخاصية النوعية الخاصة التي تميز نظرية عن نظرية أو ممارسة عن ممارسة .

عن الخيال الشعري قراءة في أبي القاسم الشابي

جابر عصفور

في المستوى الأول ، لا يمايز مفهوم الخيال بين ممارسة إبداعية للشعر وممارسة إبداعية مغايرة ، بل يصل المفهوم بين مختلف أنواع الممارسة ، مجرداً منها قاسمها المشترك الذي يجعل الشعر فاعلية تحليلية ، أو يجعل الخيال خاصية نوعية ترتد إليها قيمة الشعر في جانب أو أكثر من جوانبه . ولن يختلف - في هذا المستوى - شاعر (إحيائي) مثل حافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) عن شاعر (وجداني) مثل أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) رغم أن كليهما أبعد ما يكون عن الآخر نظراً

وممارسة . وإذا كان حافظ يصف شعر صاحبه شوقي
(١٨٦٨ - ١٩٣٢) بقوله : (١)
تخذ الخيال له براقاً فاعتل
فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عشرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بمعنائه
هل للخيال وللحقيقة منهل
لم يبنه الورد في ديوانه

فإن الشابي يصف شعره بقوله : (٢)

وما الشعر إلا فضاء يرف فيه مقال
فيما يسر بلادي وما يسر المعالي
وما يثير شعوري من خافقات خيالي
وليس بين القولين فارق في تأكيد أهمية الخيال ، في
شعر شوقي أو شعر الشابي ، من حيث هو خاصية نوعية
لا يقوم الشعر دونها .

ولن يختلف كل من حافظ والشابي - في هذا المستوى -
مع ما أكدته محمد الخضر حسين (١٨٧٥ - ١٩٥٨)
الذي ذهب الى أن جمال التخيل ، أعظم أركان
الشعر ، وأن « الخيال » هو المبدأ الأساسي الذي يجب
أن ينطلق منه تعريف الشعر ، ولذلك ألف أول كتاب
نعرفه - في نقدنا العربي الحديث - عن « الخيال في الشعر
العربي » (١٩٢٢) ، وافتتحه بقوله : (٣)

« ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام
موزون مقفى ، وهذا مثل من يشرح لك
الإنسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب
القامة ، فكل منها قد قصر تعريفه على ما

يدرك بالحاسة الظاهرة ، ولم يتجاوزه إلى
المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ
لكمالها ، وهو التخيل في الشعر والمنطق في
الإنسان ، فالروح التي يعد بها الكلام
المنظوم من قبيل الشعرا إنما هي التشابه
والاستعارات وغيرها من التصرفات التي
يدخل لها الشاعر من باب التخيل » .

إن الخيال عند هؤلاء الثلاثة خاصة نوعية لا غنى
عنها ، ولا سبيل إلى تجاهلها في إبداع الشعر أو نظيره
على السواء . ولكن ما أن نبداً في تأمل طبيعة هذه
الخاصية عند كل واحد من هؤلاء ، أو الفاعلية التي
تنطوي عليها في سياق محدد من الممارسة والتصور حتى
نتنقل من المستوى الأول لفهم الخيال إلى المستوى
الثاني . وعندئذ تنجلي الخاصية النوعية العامة عن مغايرة
حادة ، تصل بين ما يريده حافظ من « الخيال » وما
يقصد إليه محمد الخضر حسين من « التخيل » ، وتفصل
بين ما ينطوي عليه الخيال من معنى وقيمة عندهما وما
ينطوي عليه من معنى وقيمة عند الشابي .

وتتجلى هذه المغايرة فيما تظهره الممارسة الإبداعية
لحافظ والشابي - أولاً - من كيفية يعمل بها خيال كلا
الشاعرين ، وفيما ينطوي عليه تنظير الشابي ومحمد
الخضر حسين - ثانياً - من مدى ما يصل إليه الخيال
الشعري في الكشف عن لون متميز من المعرفة ، وما
يترتب على هذا المدى من تحديد لوضع الخيال الشعري
نفسه بين طرفي ثنائيات متعددة ، يتعارض فيها القلب
مع العقل والروح مع الجسد ، والمثال مع الواقع
والشاعر مع التراث .

(١) ديوان حافظ إبراهيم (دار الكتب ، القاهرة) ٩٣/١ .

(٢) ديوان أبو القاسم الشابي (بيروت ، ١٩٧٢) ص : ٦٢ وستكتفي بعد ذلك - بالإشارة إلى الصفحة في المتن .

(٣) محمد الخضر حسين ، الخيال في الشعر العربي (القاهرة ١٩٢٢) ص : ٤ .

إلى الحقيقة المعقولة . وما أكثر ما نسمع - داخل سياق هذا المنظور - شيئاً قريباً مما ذهب إليه المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) عندما قال^(٤) :

« إن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائفة من هبوات الجو ، لا تهبط أرضاً ولا تصعد سماءً » .

قد يتشابه السطح الظاهري بين دلالة « التحليق » في أبيات حافظ والشابي خصوصاً حين يتحول الشعر - في أبيات الشابي - إلى « فضاء يرف فيه مقالي » ، ولكن هذا التشابه قرين المستوى الأول من فهم الخيال ، فإذا قرناه بالمستوى الثاني انداح هذا السطح الظاهر في سياق محدد ، يؤكد حركة المحلق في هذا الفضاء الشعري ، بل حريته التي يؤكدها الشابي بقوله^(٥) :

« إن روح الشاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه ، حرة كالطائر في السماء ، والموجة في البحر ، والنشيد الهائم في آفاق الفضاء حرة فسيحة لا نهائية » .

وتتأكد الصلة بين « الشعور » وخافقات الخيال « في أبيات الشابي . وبرز القلب في الصيغة الاستعارية « خافقات الخيال » بعلاقتها المضمنة التي تجعل حركة الخيال « خففاً » للقلب ، وعلاقتها الظاهرة التي تجعل « خافقات الخيال » ثورة من ثورات « الشعور » . وكما يغدو الخيال قرين الشعور - في هذا السياق - يتجاوب « الخيالي » مع « الروحي » تجاوب القرين مع القرين ، ويتنافر الخيالي - في الوقت نفسه - مع « العقلي » و « المادي » تنافر النقيض مع النقيض ، فيغدو الخيال - في آخر المطاف - قرين نوع متميز من المعرفة يسمو على المعرفة العقلية والحسية على السواء .

ولذلك تؤكد أبيات حافظ التوازن بين طرفي ثنائية الخيال والحقيقة، وما يتجاوب معها من ثنائيات أخرى في شعر شوقي الذي :

يملي عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

ويتخذ هذا التوازن معناه المحدد في علاقات تصويرية لسياق أوسع ، يتحول فيه « الخيالي » إلى مجرد كساء براق يعرض « الحقيقي » عرضاً مؤثراً فحسب ، وعلى نحو لا يكشف فيه الخيالي عن حقيقة خاصة به ، بل يغدو صفة من صفات تحليق لا يتباعد عن « روح الحقيقة » الخارجية التي تعقل كل حركة من حركات الخيال ، فتشد تحليقه إلى أمراس العقل والصنعة والتقاليد .

وإذا مضينا في تأمل أبيات حافظ - داخل سياق هذا المستوى من النظر - لاحظنا أن الخيال « براق » يعتليه من يستخدمه ليطيح محلقاً « فوق السها » ولكن البراق مجرد أداة لا تقود من يستخدمها في التحليق أو تهديه بذاتها فلا بد من قوة أخرى ، خارجية ، تتولى الهداية والتوجيه . وإمكان السقوط أو الغلو إمكان قائم ، محتمل ، في كل حركة للتحليق لا سبيل إلى تجنب عثرته إلا بالتمسك بعنان العقل أو « روح الحقيقة » . إن هذا التمسك - وحده - هو الذي يوازن بين الخيال ، والحقيقة « كي لا يطغى أحدهما على الآخر ، فيصل الشاعر إلى هلوسة المجنون مع غلو الخيال ، أو جفاف الفكر مع طفيان العقل . وخير الشعر - من هذا المنظور - ما توازن فيه النقيضان ، فيملي العقل ما يؤديه الوجدان ، ويخلق الوجدان بما لا ينكره العقل ، لتظل الحقيقة المعقولة مشوبة بالخيال ، ويظل الخيال مرتكزاً

(٤) راجع لصاحب هذا البحث ، الخيال المتعل - دراسة في نقد الاحياء ، مجلة الاعلام ، بغداد نوفمبر ١٩٨٠ .

(٥) أبو القاسم محمد كرو ، آثار الشابي (المكتب التجاري ، بيروت) ص ١٢١ .

بها الشاعر إدراكه النادر للمشابهة البديعة من ناحية ثانية .

والمسافة قريبة كل القرب بين براعة الصنعة في التخيل - عند محمد الخضر حسين - وبراعة السبك التي يغدو بها التخيل نفسه كساء خارجياً للمعنى ، أو صورة لغوية مستقلة عن مادتها ولاحقة عليها . والمسافة قريبة - بالمثل - بين أثر هذه البراعة وما يؤديه القياس المنطقي الخادع ، إذ يقصد بكليهما « اختلاب العقول ومخادعة النفوس » . ويصل بين براعة الصنعة وأثرها قاعدة نفسية مؤداها « أن من عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زي غير الذي تعهده به » والتخيل يأتي النفس عن هذا الطريق « فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف »^(٨) .

والعلاقة وثيقة - من هذا المنظور - بين مصطلحات أساسية تتكرر في كتاب محمد الخضر حسين عن « الخيال في الشعر العربي » وأول هذه المصطلحات يقترن بالنشاط الإبداعي الذي يقوم به الشاعر ، وهو عملية « التخيل » التي تصل بين المدركات والصور التي تحتويها الذاكرة ، ليصوغ الشاعر منها وبها الشكل البديع للمعنى . وثاني هذه المصطلحات يقترن بالأثر الذي يحدثه الشعر في القاريء ، وهو عملية « التخيل » التي يؤثر بها « سبك » الشعر على انفعالات القاريء ، فيوجه استجاباته إزاء موضوعه . ونقطة الوصل بين « التخيل » و « التخيل » وأصل نشاطهما عند الشاعر والقاريء على السواء هي « المخيلة »، وتلك هي « القوة النفسية » أو « الملكة » التي تمكن الشاعر من استعادة صور الذاكرة فيتسم عملها بصفة « الاستحضار »، أو تمكنه من التركيب الجديد للصور فيتسم عملها بصفة

وكما تتقارب أفكار حافظ إبراهيم ومحمد الخضر حسين ، فيما ينطوي عليه « جمال التخيل » من قيمة يتقارب كلاهما في النظر إلى الخصوصية الأدائية لعملية « التخيل الشعري » نفسها وذلك على أساس من علاقات تصويرية لسياق أوسع ، يصل بينهما كل الوصل ويباعد بينهما وبين الشابي كل البعد . ولا يتباعد - في هذا السياق - ما أفاده محمد الخضر حسين من عبد القاهر الجرجاني وابن سينا في تحديد المعنى الذي تتقوم به حقيقة الشعر عما أفاده حافظ إبراهيم من « جماعة المنطق » في تحديد الشعر ، خلال تقديمه ديوانه الأول (١٩٠١) ولا يتباعد في هذا السياق أيضاً - ما قصد إليه حافظ إبراهيم عندما وصف شوقي بأنه « واسع الخيال » والرافعي بأنه « راقى الخيال »^(٦) عما يقصد إليه محمد الخضر حسين بعبارات من مثل : « هذا خيال واسع » و « هذا تخيل بديع » ذلك لأن كلا الاثنين يقصد إلى أن للشاعر « قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكل بديع »^(٧) .

وما يرمي إليه محمد الخضر حسين بسبك المعاني أو « صوغها في شكل بديع » - داخل هذا السياق - هو الوصل بين التخيل وكيفية « الإبانة » عن المعنى في بلاغة عبد القاهر وشراحه . وإذا كانت « الإبانة - أو « البيان » - قرينة التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متعددة من حيث وضوح الدلالة عليه ، تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فالتخيل - عند محمد الخضر حسين - عملية نفسية تحدث أثرها باللغة في إطار « البيان » لكنها تتجاوز التوضيح إلى التزيين وتصل بين التأثير والإقناع وتتفاضل وسائلها على أساس من درجة الإيهام في مخيلة القاريء من ناحية ، وعلى أساس من براعة الصنعة التي يصوغ

(٦) الخيال المتعقل ، سبق ذكره .

(٧) الخيال في الشعر العربي ، ص ١٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٦٩ .

هو « الذي يرده العقل »، ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، إما على البدئية... أو بعد نظر^(٩)، كما يقول محمد الخضر حسين، أو عبد القاهر، أو ابن سينا، بلا فارق يذكر. وينطوي المفهوم - ثالثاً - على أساس نفسي يفضي - بدوره - إلى نظرية في المعرفة والأخلاق على السواء. ذلك لأن التخيل كالتخييل كلاهما فاعلية خاصة بهذه « القوة المتخيلة » وهي قوة تتوسط حائرة - في تراثنا الفلسفي (العقلاني) - بين الحس والعقل : يغاوبها الأول (الحس) ليدنو بها من الغريزة فيصبح تخييلها إثماً أخلاقياً أو معرفة زائفة أو هلوسة تعويضية، ويكبح جماحها الثاني (العقل) فترتدع به أو تهتدي بنوره، ليصبح تخييلها متعلقاً يزخراف الحقائق الثابتة التي يعرفها خاصة العقلاء بالاستدلال، ويحسن الاخلاق التي يقرها الحكماء بالبرهان.

والأسس السابقة، تحديداً، هي ثلاثة من أهم الأسس « الاحيائية » التي تمردت عليها الرومانسية العربية بكل أجنحتها (جماعة « الديوان » و « المهجر » و « أبولو »... الخ) التي ينتمي إليها أبو القاسم الشابي. ولذلك لن يرى الشابي - في الخيال - تابعاً يزخراف الحقائق التي يتوصل إليها العقل بحسن « السبك » أو براعة « الشكل »، بل يرى فيه نشاطاً لأسمى ملكات النفس وهي « الشعور » أو « القلب ». ولن يرى الشابي الخيال - ثانياً - بوصفه غاوباً ينجذب إلى الإثم كما تنجذب الفراشات إلى النار لتحترق بها، بل يراه طائراً سماوياً يخلق صوب الحقيقة المطلقة للنور الإلهي، كما لو كان يعود إلى أصله الذي تولد منه. ولن ينطوي الشابي - ثالثاً - على هذا التوجس الإحيائي التراثي من الجوانب الداخلية للإنسان ليكبحها بعنان العقل الذي يوجه حركة الخيال بل تتحول هذه الجوانب

« الابتكار ». وإذا كان الشاعر يعتمد على هذه القوة في عمله فإنه يعتمد عليها في إثارة القاريء، ذلك لأنه يتوجه إلى مخيلة القاريء، فيثيرها على نحو يؤدي بهذا القاريء إلى انفعال يفضي به إلى استجابة ونزوع إلى فعل مقصود من قبل. ويصل بين هذه المصطلحات كلها - على أي حال - مصطلح « الخيال » وهو مصطلح يستخدمه محمد الخضر حسين على سبيل التوسع، لينقله عن أصل معناه القديم المحدد عند الفلاسفة - من أمثال ابن سينا - ويجعل منه - تمثيلاً مع العصر - مصطلحاً عاماً يشمل كل جوانب النشاط النوعي للشعر، من منظوري التخيل والتخييل، أو الابداع والتلقي - لو شئنا مصطلحاً أقرب إلى عصرنا.

ولكن الخيال هذا المصطلح العصري العام - يظل مفهوماً متميزاً في كتاب محمد الخضر حسين، ذلك لأنه يظل منظوياً على خصوصية محددة في سياق أدبي وفكري محدد. أعني سياقاً يصل بين شعر محمد الخضر حسين نفسه وشعر البارودي والرصافي اللذين يستشهد بنماذج لهما وله في كتابه، وأعني سياقاً يصل بين مفهوم « الخيال » - في الكتاب - ومفهومه الذي يبدأ من النماذج الفكرية والأدبية في عصر الإحياء ليتتهي عند أصولها الأولى في التراث. ولذلك ينطوي المفهوم - عند محمد الخضر حسين - على أساس بلاغي يصله بعبد القاهر صلته بصناعة « البيان »، بكل ما تنطوي عليه هذه الصناعة من ثنائية يتدابر فيها « السبك » أو الشكل البديع « مع المعاني » أو « الأفكار » التي يمكن أن تقوم مستقلة بذاتها. وينطوي المفهوم - ثانياً - على أساس منطقي، يصل بين الخيال وثنائية « التخيل / التصديق » التي تحدد أنواع القياس في المنطق، ليصبح « التخيل » من الكلام - أو القياس -

(٩) المصدر السابق، ص ٧ - ٨.

الداخليه لتصبح أساس تميز « الفرد الفذ » الذي نادى به الرومانسية العربية لترد إلى تميزه الداخلي نبع الشعر والوحي والإلهام ، وتصل بين هذا النبع وانطلاق الخيال .

وإذا كان « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين قرين هذه « المخيلة » التي قد ينتهي جموحها - في التراث الفلسفي الذي يعتمد عليه - إلى الجنون والهلوسة فإن « الخيال » الذي يتحدث عنه الشابي قرين هذه الطاقة الخلاقة التي تحدث عنها الشعراء الرومانسيون ، والتي رأوا فيها السبيل الوحيد إلى اكتشاف الحقائق الروحية للإنسان والحقيقة المطلقة للعالم . ولذلك يتباعد « خيال » الشابي كل البعد عن السياق الذي يدور فيه « خيال » محمد الخضر حسين وحافظ إبراهيم وأقرانها ، ليقترب « خيال » الأول بصفة « الشعري » وتقترب الصفة نفسها بسياق آخر ، هو نقيض للسياق الإحيائي ونفي له على السواء .

٢ - ١

وتتكشف العلاقة بين كتاب محمد الخضر حسين « الخيال في الشعر العربي » (١٩٢٢) وكتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) - من هذا المنظور - عن نوع من التضاد الحاسم ، هو ذلك التضاد الذي يواجه به « الحديث » الصاعد « القديم » السائد ، ليتحرر الأول من سطوة التقاليد التي يفرضها الثاني ، فيؤكد هويته الجديدة التي تعد بالكشف عما لم يتم الكشف عنه .

ولن نتباعد عن الحقيقة لو قلنا إن مجموعة من العوامل الأساسية التي دفعت الشابي إلى إلقاء محاضراته الشهيرة التي صارت كتاباً عن « الخيال الشعري » مرتبطة بالهجوم على المفهوم الإحيائي لهذا الخيال ، على النحو الذي صاغه به كتاب سلفه التونسي المتمصر محمد الخضر حسين . ولا شك أن هذه العوامل كانت تتجارب مع مجموعة مقاربة من الدوافع ، دفعت الشابي إلى تقبل التحدي ، والتحدث في الموضوع الذي اقترحه « النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية » عن « الخيال الشعري عند العرب » وهو الموضوع نفسه الذي كتب فيه سلفه الذي صار خصماً عنيفاً للمدرسة الحديثة ، في القاهرة ، وواحداً من « رجعي مصر » فيما يصفه الشابي في إحدى رسائله^(١٠) .

ولقد ألقى الشابي محاضراته عن « الخيال الشعري » في أمسية من الأماسي العاصفة^(١١) التي شهدتها « قاعة الخلدونية » في تونس العاصمة ، في شهر شعبان (١٣٤٨ هـ / ١٩٢٩ م) أي في نهاية العقد الذي وصل فيه هجوم « المدرسة الحديثة » على « المدرسة القديمة » إلى ذروته بعد أن قدم أبناء المدرسة الأولى نماذج حاسمة من أدبهم في العقد السابق^(١٢) . ولقد بدأ هذا الهجوم مع نشر كتاب إبراهيم المازني عن « شعر حافظ إبراهيم » (١٩١٥) - في العام نفسه الذي صدر فيه كتابه الحاسم « الشعر : غاياته ووسائله » - وظل الهجوم يتصاعد طوال العشرينات ، ابتداء من « الديوان » (١٩٢١) الذي شارك فيه العقاد المازني ، ومروراً بمقالات طه حسين عن « القدماء والمحدثين » - في « السياسة » - (١٩٢٢) وكتاب « الغربال » (١٩٢٣) لميخائيل

(١٠) رسائل الشابي (تونس ١٩٦٦) ص ٤٦ .

(١١) أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب (تونس ١٩٦٣) وراجع بوجه خاص تقديم زين العابدين السنوسي ص ١٣ .

(١٢) يمكن أن نذكر - على سبيل المثال - بصدر الديوان الأول لعبد الرحمن شكري في ١٩٠٩ وفي ١٩١٠ « أنداء الفجر » لأبي شادي و ١٩١٣ الديوان الأول للمازني والثاني لشكري ، ١٩١٦ الديوان الأول للعقاد ، و ١٩١٨ « المواقف » لجبران ... الخ .

والخيال ، وهي تنقم على المدرسة الحديثة أنها تستحدث في الأدب العربي فناً من البيان مشبعة بما في الروح الأجنبية وآدابها من طرائف التفكير والخيال والإحساس ، وهي تدعي أن ذلك لا يلائم طبيعة اللغة العربية ولا ينسجم على ما تسميه : الأسلوب العربي الصميم .

وأما المدرسة الحديثة ، فهي تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسة القديمة بدون تحرز ولا استثناء ، هي تدعو إلى أن يحدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً وبالجملة فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد بمنعه الحركة والحياة ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلا في احترام قواعد اللغة وأصولها .

ومن اليسير أن نلاحظ - في النص - أن الخيال يحتل دوره اللافت في تمييز الشابي بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة . يتجلى ذلك في الحاح المدرسة الأولى على « الأسلوب العربي الصميم » الذي يقترب بضروب محدودة ثابتة « من التفكير والخيال والإحساس » وذلك على النقيض من المدرسة الثانية التي تنبذ الأسلوب الثابت لهذه الضروب ، فتعمل على اطراحها لتمكين من التعبير عن أخفي العواطف المستترة « التي كان

نعيمة ، وانتهاء بكتاب « في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) لطله حسين ، وقد نقضه محمد الخضر حسين في العام اللاحق ، مفتتحاً نقضه بتصدير من مفتي الديار المصرية .

ولا شك أن أمثال هذه الكتب المتلاحقة تمثل تصاعداً مد « المدرسة الحديثة » في جوانبه النقدية المتعددة ، وتحولها إلى الهجوم العنيف على التيارات التقليدية الأدبية السائدة ويوازي تصاعداً درجة الهجوم وتعدد جوانبه - في هذا المد - تصاعداً موجة « المدرسة الحديثة » نفسها واندفاعها لتغمر كل الشواطيء الأدبية ، ومنها تونس ، على نحو تولدت معه موجة نشطة ، تدافعت محاضراتها في « النادي الأدبي لجمعية قداماء الصادقية » وتدافعت كتاباتها في مجلة « العالم الأدبي » التي أصدرها زين العابدين السنوسي .

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن توجه إلى الشابي وأقرانه من أبناء « المدرسة الحديثة » في تونس - التهم نفسها التي كانت توجه إلى طلائع هذه المدرسة في مصر أو « المهجر » وأن تسبق محاضرة الشابي العاصفة محاضرة أخرى تذكر بطله حسين على نحو مباشرة فقد « قامت ضجة ... إثر مسامرة امريء القيس التي أنكر فيها .. المهدي وجود امريء القيس »^(١٣) ، وأن يتولى محمد الحليوي الكتابة منتصراً للعقاد من كتاب الرافعي « على السفود » .

ويحدد الشابي الفارق بين المدرستين - في تقديمه ديوان « الينبوع » لأحمد زكي أبي شادي على النحو التالي^(١٤) . « أما المدرسة القديمة فهي تزعم أن (في) اللغة العربية مزاجاً خاصاً لا يسبغ إلا ضرورياً محدودة من التفكير والحس

(١٣) أبو القاسم الشابي ، مذكرات (الدار التونسية للنشر ، تونس) ص ٥٧ .

(١٤) آثار الشابي ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

التي خلعتها الرومانسيون على الخيال وفي النظرة الخاصة التي نظروا بها اليه .
ولقد كانت أفكار الرومانسية الانجليزية عن الخيال - بوجه خاص - مبذولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وغيرهم . وإذا كنا نلمح - بالقدر نفسه - صدى أفكار كولردج (S.T. Coleridge 1772-1834) وشيلي (P.B.Shelley 1792-1822) ووردزوث (W. Wordsworth 1770-1850) ويليك (W. Blake 1757-1827) وهازل (W. Hazlitt 1778-1830) وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية . ولقد صارت هذه الأفكار جانباً من تصور « المدرسة الحديثة » للشعر . أعني التصور الذي يصل الشعر بالتعبير الوجداني ، ويصل التعبير الوجداني بفاعلية الخيال ، لتصبح هذه الفاعلية قرينة الإلهام والكشف من ناحية ، وعلامة على الشاعر الذي صار نبياً من ناحية ثانية .
وإذا كنا نجد عند عبد الرحمن شكري صدى لتمييز كولردج الشهير بين « الوهم » و « الخيال » ، ونجد في كتابات المازني صدى لأفكار شيلي ، أو نجد عند العقاد تأثراً واضحاً بهازل فإننا نجد عند الجميع إيماناً شبيهاً بذلك الإيمان الذي دفع كولردج إلى أن يتصور الخيال بوصفه قوة الإدراك الحية التي ينطوي بها الشاعر على تكرار لفعل الخلق الأزلي للأنا المطلقة للكون^(١٨) .

أديب الأمس لا يستطيع تصورهما وإدراكهما ، فضلاً عن التعبير عنها ونفخ الحياة فيها^(١٥) . وإذا كانت المدرسة الأولى تؤكد « التفكير والإحساس والخيال » بوصفها عناصر ذات مواصفات ثابتة ، كأنها عمود شعر لا سبيل إلى تغييره أو الخروج عليه ، فالمدرسة الثانية تنفي هذه المواصفات وتحطم هذا العمود ، لتحرر التفكير والإحساس والخيال ، فتؤكد حضور الشاعر الذي « يشعر ويفكر » ، ويجاونا بالعطف والحس والخيال ، وينسبنا لحظة وجودنا المحسوس بما يخلعه علينا من جمال الفن وصوره ، ويرتفع بمشاعرنا فوق دنيا هذا العالم ومعتقراته^(١٦) .

ويبدو الأمر - في هذا السياق - وكأن الشابي قد أختار مفهوم « الخيال » واعياً بأهميته الحاسمة في أية نظرية أو ممارسة للشعر ، وواعياً بأن إعادة النظر في هذا المفهوم هي المنطلق الأول في تجاوز التقاليد الإحيائية وتأسيس ممارسة إبداعية جديدة ، تؤكد انطلاقة « التفكير والإحساس والخيال » . ومن الواضح أن قراءة الشابي لأساتذته من طلائع الرومانسية العربية كانت تؤكد وعيه بالأهمية الخاصة التي ينطوي عليها الخيال في النظرية الرومانسية ، تلك الأهمية التي جعلت ناقداً مثل موريس بورا يقول : (١٧) .

« إذا أردنا أن نميز خاصية بعينها تفرق بين الرومانسيين الانجليز وشعراء القرن الثامن عشر وجدنا هذه الخاصية في الأهمية

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٦) للمصدر السابق ، ص ١٢١ .

(١٧)

— C.M.Bowra ,The Romantic Imagination , oxford Univ . Press , London 1966 , p.I .

(١٨) على نحو ما نجد في تمييزه الشهير بين « الخيال الأولي » والخيال الثانوي ، راجع :

— Princeton Encyclopedia of poetry and poetics , princeton Univ press , 1974 , p . 74 .

يصادق عليه العقل « أويتحد بالغرائز ، فلا تنطوي على قيمة إلا « إذا لم تخرج عن دائرة التعقل »^(٢١) وكما يعارض الشابي المفهوم الاحيائي التراثي (القديم) للخيال في كتاب محمد الخضر حسين بالمفهوم الرومانسي (الحديث) يؤكد كتاب الشابي القيمة الروحية للخيال ، فتقرأ في الكتاب جملاً حاسمة من قبيل^(٢٢) :

« أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشف عن نهر الانسانية الجميل الذي أوله لانهاية الانسان وهي الروح وآخره لانهاية الحياة وهي الله » .

« الخيال الشعري (هو) ذلك الخيال الذي يحاول الانسان أن يتعرف من ورائه حقائق الكون الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة » .

« الخيال الشعري لا يضطر إليه إلا من أراد خوض ظلمات الحياة وأنفاقها واستطلاع ما في خفايا النفوس من صور ورسوم ، لأن الخيال الشعري هو فأنوس الحياة السحري الذي لا تسلك مسالكها بدونه » .

ان هذه الجمل دوال تشي مدلولاتها بالسياق المحدد الذي يتحرك فيه مفهوم الشابي ، عن الخيال فهي دوال تصل الكتاب بالنظرية الرومانسية للشعر ، وتنطوي على بعض ما تتضمنه هذه النظرية من أصول معرفية وميتافيزيقية لا سبيل إلى فهم كتاب الشابي دونها .

١ - ٢

يبدأ الشابي كتابه بتحديد رأيه في الخيال عبر نقاط

والفارق بين هذه الفكرة ودلالة بيت العقاد الشهير^(١٩) :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس .
والشاعر الفذ بين الناس رحمن
فارق يسير يصل بين الشعر والكشف ، ويصل بين الكشف وقدرة الخيال على الخلق . ويبدو أن هذا النوع من الايمان هو الذي يصل جماعة « الديوان » بجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) على نحو من الانحاء ، خصوصاً في منطقة التأثير بأفكار شاعر مثل بليك كان له أثره الأوضح في جبران فيما يتصل بالايمان بقداصة الخيال ، وما يؤكد هذا الايمان من عبارات حاسمة من قبيل^(٢٠) :

« ان عالم الخيال هو عالم الأبدية . إنه الصدر المقدس الذي يجب أن نتجه إليه بعد ذبول الجسد المادي . إنه عالم مطلق خالد ، بينما عالم الطبيعة محدود زائل . وفي هذا العالم الخالد ، وحده ، توجد الحقائق الثابتة للأشياء التي نراها منعكسة في مرآة الطبيعة ، فنحن لا ندرك الأشياء في هيئاتها الأزلية إلا في الخيال الانساني الذي هو بمثابة الجسد المقدس للمخلص والكرمة الصافية للخلود » .

ولقد كان لهذا الايمان البالغ بالقيمة الروحية للخيال أثره اللافت في تكوين فكر أبي القاسم الشابي ، هذا التكوين الذي جعله ينفر من فهم محمد الخضر حسين لفاعلية الخيال ، بكل ما ينطوي عليه هذا الفهم من تهوين لشأن هذه الفاعلية التي قد يوصف بها « ما لا

(١٩) عباس العقاد ، ديوان العقاد (القاهرة ١٩٦٧) ص ٤٧ .

(٢٠)

C.M.Bowra , op. cit , p. 11 .

(٢١) الخيال في الشعر العربي ، ص ٩ .

(٢٢) الخيال الشعري ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ١٠٢ .

ثلاث أساسية. تتصل أولها بضرورة الخيال من حيث وظيفته الأولية التي لا غنى عنها في الحياة الانسانية بكل أطوارها . وتتصل النقطة الثانية بما يتميز به الخيال البدائي من وحدة إدراكية لا انفصام فيها بين الروحي والمادي أو بين الشعور والفكر ، أو بين الحقيقة والمجاز . أما النقطة الثالثة فينقسم فيها الخيال الى قسمين : « قسم اتخذ الانسان ليتفهم مظاهر الكون وتعابير الحياة ، وقسم اتخذ لظهور ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

هذه النقاط الثلاث تمثل المهاد الذي ينبنى عليه مفهوم الخيال عند الشابي، وإذا وصلنا هذه النقاط بغيرها من نقاط الكتاب ، بل بغيرها مما يتناثر في كتابات الشابي التي نعرفها، اكتملت صورة البناء النظري للمفهوم ، بكل ما ينطوي عليه من جوانب معرفية وميتافيزيقية . وأول أبعاد هذه الجوانب المعرفية متصل بالمقدمة الأولى ، ويرتبط بما تنطوي عليه من تسليم بأن الخيال هو الوسيط الأول لكل إدراك انساني أو كل معرفة بشرية. قد يكون هناك فارق - في طبيعة هذه المعرفة - بين خيال الانسان الأول الذي يتميز إدراكه بوحدة لا تنفصل عناصرها وبيننا نحن الذين نقسم العالم إلى هذه الثنائيات التي يملئها العقل . ولكن مهما اختلفت طبيعة إدراك العالم بيننا وبين الانسان الأول ، ومهما تزايد اعتمادنا على العقل، فستظل معرفتنا الانسانية مرتبطة بهذا الوسيط الأول للدراك ومعتمدة عليه . ولا غرابة في ذلك فالانسان « مضطر إلى الخيال بطبعه ، محتاج إليه بغيريزته لأن منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله » (ص : ٢٤) وسيظل الأمر كذلك ، « مادامت الحياة حياة والانسان انسانا » (ص : ١٨) فالخيال - من هذا المنظور - « حي خالد لا ولن يمكن أن يزول إلا اذا اضمحل العالم » - فيما يقول الشابي - أو اضمحلت المعرفة الانسانية - فيها يمكن أن نضيف مفسرين .

ويبدو أن الفارق بين هذا الخيال - الوسيط الأول - وبين الخيال الذي يعول عليه الشاعر في عمله فارق في الدرجة فحسب (ولنتذكر ما يقوله الشابي من « أن الانسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر » ص : ٢٠) يضاف إلى ذلك أن الخيال الثاني يعيد للدراك الانساني وحدته الاولى المفقدة بين العوامل والأشياء ، ليصبح الكون كله نسيجاً حياً ، تتجاوب عناصره بلا انفصام أو انقطاع .

وسواء كنا نتحدث عن الخيال الأول أو الثاني فإن الوحدة التي يؤكد كلاهما هي التي تعطي للكون معناه المتصل الذي أوله لانهية الانسان - وهي الروح - وآخره لانهية الحياة - وهي الله . لكن هذا المعنى المتصل لا يظهر إلا من خلال العلاقات التي يكتشفها الخيال بين الكائنات والأشياء . إن هذه العلاقات هي التي تبرز معنى الائتلاف والاختلاف بين الأشياء والكائنات ، فتفسر الكون للانسان ليتعرفه ، وتفسر له تعرفه لينطقه أو يعبر عنه .

وما بين التعرف والتعبير - تنطوي فاعلية الخيال على ثنائية حاسمة ، تضم طرفين يكابد الشابي في صياغة مصطلح لهما ، بل يتأبى عليه - في غير حالة - إدراك العلاقة المتبادلة بينهما . أما الطرف الأول فيطلق عليه الشابي « الخيال الشعري » أو « الخيال الفني » . وأما الطرف الثاني فهو « الخيال اللغوي » أو « الخيال المجازي » أو « الخيال الصناعي » والطرف الأول أقرب إلى فاعلية التعرف التي يتفهم بها الانسان - بواسطة الخيال - « سرائر النفس وخفايا الوجود » وهو « هذا الفن الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال » (ص : ٢٦) . وهو خيال فني « لأن فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الانسان على الوجود » وهو خيال شعري « لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور » (ص : ٢٦) . أما الطرف الثاني فهو

الرومانسية - من يقول بمثل هذا التعاقب ، أو يفصل بين فعل الخيال في التعرف وفعله في التعبير .

أما إذا قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال ، من منظور التعارض بين كتاب الشابي وكتاب محمد الخضر حسين ، فإن العلاقة نفسها تبدو في ضوء جديد مغاير ولنتلاحظ أن الشابي يجعل الخيال الشعري أسبق في الوجود من « الخيال اللغوي » على نحو تبدو معه العلاقة بين النوعين شبيهة بالعلاقة بين « الحقيقة » والمظهر ، أو شبيهة بالتعاقب الذي يصل بين المحتوى الروحي للادراك والشكل المادي اللاحق الذي يحتويه . قد لا تختلف هذه العلاقة الثنائية - في جذرها الشكلي - عن العلاقة المماثلة التي تنفصل فيها المعاني عن ألفاظها وتسبقها في كتاب محمد الخضر حسين . ولكن القيمة التي يتصف بها كل طرف من طرفي الثنائية نفسها قيمة متعارضة بين الكتاتين . وإذا كان التركيز في كتاب محمد الخضر حسين يتوجه إلى « التخيل » من حيث هو أداء لغوي متميز لمعان سابقة عليه ، فإن هذا التركيز يرد القيمة إلى المظهر المادي للمعنى أو شكله المخيل ، وليس إلى المعنى ذاته أو محتواه المجرد . والحال على التقيض من ذلك عند الشابي ، ذلك لأن « الخيال الشعري » يرتبط بالادراك الروحي الذي يقع في النفس ابتداء ، أما الخيال اللغوي - أو اللفظي - فهو قرين المظهر المادي أو الصورة الخارجية التي تنقل هذا الادراك ، ولذلك تنطوي العلاقة بين الطرفين على نوع من الميراثية ، تتركز فيه القيمة على الطرف الداخلي الذي ينتمي إلى الروح والقلب والشعور. أما الطرف الخارجي فهو مجرد شكل لا قيمة له إلا من حيث هو صورة للأصل ومظهر له . والمظهر في السياق الفكري الذي يتحرك فيه الشابي أدنى قيمة من الحقيقة التي يعكسها ، بل إنه قد يبعد بيننا وبينها على نحو يقلل من كمال توصيلها . ولذلك خصص الشابي الطرف الأول - من نوعي الخيال - بصفتي

أقرب إلى فاعلية التعبير التي ينطق بها الإنسان - بعون من الخيال - ما يؤرقه من شعور ، أو يصوغه بكلمات هي أعجز من أن تؤدي هذا الشعور لولا الخيال . ويحدد الشابي هذا الطرف بأنه ما يتخذه الإنسان « لظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف » (ص : ٢٠) .

ولو قرأنا العلاقة بين هذين النوعين للخيال - في كتاب الشابي - على نحو لا يضع التعارض بينه وبين كتاب محمد الخضر حسين في الاعتبار ، فقد ننتهي - في حماس وصله بأسلافه الرومانسيين - إلى أن الصلة بين هذين النوعين صلة متبادلة ، وأن فاعلية النوع الثاني ليست إلا وجهها آخر لفاعلية النوع الأول منه ، وإذا كان « الخيال الشعري » - من هذا المنظور - هو تعرف الكون باكتشاف العلاقات التي تصل بين عناصره لتحديد معناه وغايته فإن « الخيال المجتزي » ليس سوى فاعلية للأول على مستوى اللغة ، خصوصا حين يعدل الخيال من علاقاتها المألوفة ، ويصوغ منها وفيها صورا جديدة ، تؤدي الشعور المصاحب لتعرف الكون. وهناك ما يدعم هذا الفهم في كتاب الشابي ، خصوصا حين نقرأ :

« والقسم الأول (الشعري) أقدم القسمين في نظري نشوءا في النفس لأن الإنسان أخذ يتعرف ما حوله أولا حتى إذا ما جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب » (ص : ٢٠) .

قد يلفت الانتباه هذا الفهم المتعاقب للخيالين عند الشابي ، وقد نقول إن كلا النوعين من الخيال وجهان لعملية آنية واحدة لا تعاقب فيها أو انفصام ، وإن أفعالها الحرة تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متباينة لا تفقد تواصلها الآني أو علاقاتها العضوية (وذلك هو ما يميز « الخيال » عن « الوهم » لوعدنا إلى تمييز كولردج الشهير). ولكننا لن نعدم في السياق الأوسع للنظرية

وأي فائدة من بحث قائم لا ينير سبيلا ؟
(ص : ٢٦ - ٢٧) .

وإذا تدبرنا دلالة الصفات التي يلصقها الشابي بهذا القسم الثاني من الخيال أدركنا ما تتضمنه نظرة الشابي من تمهين لشأن ذلك الخيال الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين، ويزداد الأمر وضوحاً عندما نصل هذا النوع الثاني (من الخيال) بأقسامه المنطقية الشكلية ومنها ما يقوله محمد الخضر حسين من أن الخيال يتصرف في المواد التي يستخلصها من الحافظة، على وجوه شتى : أحدها تكثير القليل ، ومنها تكبير الصغير ، ومنها تصغير الكبير، ومنها جعل الموجود بمنزلة المعدوم ، ومنها تصوير الأمر بصورة أخرى ، ولهذا الأخير أربعة أحوال : أحدها تخيل المحسوس في صورة المحسوس ، وثانيها تخيل المعقول في صورة المحسوس، وثالثها تخيل المعقول في معنى المعقول ، ورابعها تخيل المحسوس في صورة المعقول . وتلك هي « فنون الخيال » في كتاب محمد الخضر حسين (ص : ٢٧ - ٣٦) .

وعندما يلصق الشابي بهذا القسم من الخيال صفتي ، المجازي ، والصناعي ، ويلصق بمثل هذه الأقسام صفات الجمود والقتامة لجعل منها « مباحث جافة » لا نلمس فيها نبض « النفس الانسانية » فإن الصفات نفسها تنفي القيمة عن هذا الخيال (التخيلي) لتصبح القيمة مقصورة على الخيال (الشعري) ، ذلك الذي يقترن - أول ما يقترن - بالشعور ، ويتصل - أول ما يتصل - بالقلب ، فينطوي على معرفة روحية أسمى من المعرفة الخارجية للعقل أو المنطق أو « التخيل » الذي يتبع نواهي الأول وينقسم بمقولات الثاني .

وإذا كانت الصلة وثيقة بين الخيال والشعور ، عند الشابي فإن هذه الصلة هي التي تؤكد حاجة الانسان إلى الخيال ، ذلك لأن الانسان « وإن أصبح يحتكم إلى العقل ويستطيع التعبير عن خوالج نفسه ، فهو لم يزل يحتكم

« الشعري » و « الفني » ووسمه بكل صفات القداسة والتبجيل ، وجعله قرين نهر الانسانية الجميل الذي يبدأ من روح الانسان ويتتهي بالروح الكلي المطلق للكون ، أو الله . وفي المقابل ، حصر الشابي الطرف الثاني في صفات تبدأ من اللفظي لتنتهي بتسوية بين « المجازي » و « الصناعي » .

وليس « الخيال » الذي يتحدث عنه محمد الخضر حسين - من هذا المنظور - سوى ذلك الخيال « المجازي » أو « اللفظي » - الخارجي الذي يرتبط بالمظهر وليس الحقيقة ويرتبط بشكل المادة وليس جوهرها الروحي . ولذلك فهو قرين « الصناعة والبلاغة » بكل ما يعتور هذين المصطلحين من مدلولات سلبية لا تفارق ذهن الشابي . وإذا عدنا إلى كتاب الشابي نفسه وجدناه ينطق بذلك كله بوضوح ، فتقرأ :

« أما القسم الثاني (من الخيال) فلإنني أسميه الخيال الصناعي لأنه ضرب من الصناعات اللفظية ، وأسميه الخيال المجازي ، لأنه مجاز على كل حال سواء قصد منه المجاز كما عندنا الآن أم لم يقصد منه كما عند الانسان القديم . . ولا أريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية ، لا من هاته الناحية ولا من تلك ، لأن لمثل هاته المباحث هواتها وأنا لست منهم - والحمد لله - ولأن كلا من هاتين الناحيتين جامد جاف في نظري لا غنية فيه ولا جمال . ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها ، ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالج الأمة . . ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك النبض الحي الخفوق المترنم بأنباء النفس الانسانية وأهوائها، ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود »

.....
.....

واجعل شعورك ، في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ، ومشى بها
بين الجماجم ، والدم المهدور
وعدا بها فوق الشواهد ، باسمها
متغنينا ، من أعصر ودهور
والعقل ، رغم مشيبه ووقاره ،
مازال في الأيام جد صغير
يمشي ، فتصرعه الرياح ، فيثني
متوجعا ، كالطائر المكسور
ويظل يسأل نفسه ، متفلسفا
متنطسا ، في خفة وغرور :
عما تحجبه الكواكب خلفها
من سر هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف .. ياله
من ساذج ، متفلسف ، مغرور
(ص : ٣١٩ - ٣٢١)
ليغدو هذا المنظور الجديد - من ناحية - بمثابة مواجهة
أخرى للمفهوم اللاحائي للخيال ، ويغدو - من ناحية
ثانية - بمثابة معيار في تحديد درجات للقيمة في فاعلية
الخيال .

لقد ذهب محمد الخضر حسين إلى أن التفاضل
بين المعاني التخيلية يقع على « غرابة الجامع بين الأجزاء
المؤلفة ثم التوسع في الخيال ويعدّه عن البساطة مع
الالتزام بالذوق السليم » (ص : ٥١) . وذلك فهم
يرجع التفاضل إلى أساس عقل صارم يرتبط بالعلاقات

إلى الشعور ، وسيظل كذلك لأن الشعور هو العنصر
الأول من عناصر النفس ، واحتكامه (الإنسان) إلى
الشعور يدفعه إلى استعمال الخيال » (ص : ٢٤) وإذا
مضينا مع هذه الصلة إلى نهايتها الحتمية تكشف المفهوم
عن وضع جديد تحتله « المخيلة » لتفارق هوان صلتها
بالخواس والغرائز ، وخضوعها من ثم إلى العقل في
كتاب محمد الخضر حسين ، إلى سمو صلتها بالشعور
وصحبتها للقلب ، في كتاب الشابي وشعره على
السواء .

وبقدر اتصال الخيال بالشعور ، في هذا السياق ،
يصبح كلاهما أصل الإبداع وعلته ، ليصبح الشعر -
كالأدب - تعبيراً عن الشعور ، فيؤكد الشابي - على نحو
متكرر « أن الخيال الشعري منشأة الاحساس الملتهب
والشعور العميق » (ص : ٦٧) ويقدر تجاوب الشعور
مع الخيال ، ليؤكد كلاهما سمو المعرفة الروحية
للقلب ، بالقياس إلى المعرفة الآلية الباردة للعقل ،
يصبح العقل نفسه دريئة للهجوم ، في سياق أوسع يبدأ
بما يقوله إيليا أبو ماضي

(٢٣) :

سيرت في فجر الحياة سفينتي
واخترت قلبي أن يكون امامي
ويصل ما يقوله نسيم عريضة (٢٣) :
فلنترك العقل حيث يبغني
فليس للعقل من شعور

بما يقوله الشابي :

عش بالشعور ، وللشعور ، فلنمنا
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها
لتجف لو شيدت على التفكير

الأولى إلا في مستوى النظر فحسب ، ولكن الأمر لم يكن يسيرا - على هذا النحو - عند الشابي .

لقد اقترن الجانب اللغوي من الخيال - في ذهنه - بالتقسيمات البلاغية للتخييل - أو المجاز - فنفى عنه القيمة بالقياس إلى « الخيال الشعري » وفهمه - أي الخيال المجازي - بوصفه فاعلية لاحقة تجسد حدوس الخيال الأول في المكانة والوجود . ولأن هذه الفاعلية اللاحقة تنسم بالمادية وتتصل بالمظهر الشكلي الخادع في جانب من جوانبها ، ولأن الرومانسيين أنفسهم نظروا إلى اللغة عموما بوصفها أداة قاصرة في توصيل أعماق شعورنا وخصوصيته الفردية في آن فلقد وصل الشابي بين نظريته الخاصة إلى « الخيال المجازي » والنظرة الرومانسية العامة إلى اللغة ، وتعامل مع هذا الخيال المجازي على أساس من قصور اللغة العامة في توصيل أعماق الشعور الفردي للشاعر ، وعلى أساس من قصور المظهر المادي في أداء الحقيقة في الوقت نفسه .

إن الشاعر - فيما تؤكد نظرية التعبير الرومانسية - يبدأ فعل تعرفه وإبداعه بحالة من التوتر البالغ ، لأنه يعاني شعورا داخليا فريدا في نوعه وسماته ، وعندما يحاول الشاعر اكتشاف هذا الشعور أو التعبير عنه يصطدم باللغة التي يتعامل بها الآخرون ، إن هذه اللغة لا تصف إلا ما يجمع الأفراد ، ولذلك فهي تتصف بالانمطية والتعميم ، وبالقدر نفسه تتصف بالعجز في التعبير عن الشعور الخاص الفريد الذي يميز الشاعر عن الشاعر ، والشاعر عن غيره من البشر ، بل الشاعر عن نفسه في حالاته المتباينة . ولأن الشاعر يريد التعبير عن شعوره الخاص الفريد ، في لحظة خاصة فريدة ، ولأنه يريد توصيل خصوصية هذا الشعور وخصوصية لحظته إلى الآخرين ، فلا مفر أمامه من أن يلوذ بخياله ليواجه عجز اللغة ، وعندئذ تظهر الفاعلية اللغوية للخيال من منظور متميز ، ينطوي على إعادة تشكيل علاقات اللغة في

المنطقية التي تنبني بها الصور الخيالية ، بكل ما يتسم به بناؤها من ندرة والثام يقرهما الذوق السليم للعقل . ولقد كان محمد الخضر حسين متسقا مع هذا الفهم الشكلي ، عندما تقبل مبدأ السرقة في المعاني التخيلية على أساس من « الكسوة البديعة » التي « تكون أدل . . . على البراعة » التي يزيد بها فضل الفرع على الأصل (ص : ٦٥ - ٦٩) .

وليس لمثل هذا الفهم مكان - بالقطع - في السياق الذي تتحرك فيه أفكار الشابي ، ذلك لأن مبدأ السرقة نفسه يتناقض مع الفردية أو الخصوصية التي ينطوي عليها الشعور المبدع في كل حالة . يضاف إلى ذلك أن القيمة لا تتوجه - في هذا السياق - إلى الشكل الخارجي المنطقي ، بندرته أو غرابته ، بل إلى المحتوى الروحي نفسه . ومادامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور ، في هذا السياق ، ومادام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية الباردة فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور ، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق . ولذلك يمكن التمييز بين درجات للقيمة - في الخيال - على أساس من عمق مستويات الشعور نفسه ، ليقول الشابي :

« الخيال مصدره الشعور ، فما كان الشعور دقيقا عميقا إلا وكان الخيال فياضا قويا » (ص : ١٢٢ - ١٢٣) .

ولكن إذا كان الخيال الفياض قرين الشعور العميق ، في الفعل المتحد للمعرفة والإبداع ، فكيف يمكن التعبير عن هذا الفعل بالكلمات ؟ قد نقول إن الخيال يصل بين المدركات في علاقات جديدة ، ويعيد تشكيلها ليخلق منها عالما متميزا في جذته واتحاد عناصره وقد نقول إن فاعلية الخيال في المدركات هي نفسها فاعليته في الكلمات ، على نحو لا تختلف فيه الفاعلية الثانية عن

غيرها من الاصوات عن كل ما في النفس من الحركات وظلالها التي لا يأخذها حصر» (٢٦). وكتب عبدالرحمن شكري قصيدته الشهيرة «معان لا يدركها التعبير» (٢٧) وهي قصيدة تتجاوب دلالتها مع شكوى ميخائيل نعيمة (٢٨) من «نقص اللغة البشرية كأداة للافصاح عما يجول في النفس» ومع ما قاله طه حسين (٢٩) في أوائل العشرينيات :

« وقد أطيل القول فلا أقول شيئا ، وقد أتكلف تخير الألفاظ فلا أجد ما أؤدي به شيئا عما أجد في نفسي . من ذا الذي يستطيع أن يصور بالألفاظ ما يحس في نفسه . . وأعترف وأظن غيري من الكتاب يعترفون بالعجز . . لأن استعدادنا للشعور أعظم من قدرتنا على الوصف ، ولأن الألفاظ التي أتاحت لنا حين نحاول الوصف أقل عددا وأضيق نطاقا من هذه العواطف والاهواء التي لا تحصى » .

ويؤكد الشابي دلالة سياق هذه النصوص السابقة ، ولكنه يكييفها مع فهمه للمعضلة التعبيرية التي يواجهها الشاعر بالخيال ، فيقول :

« أن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة فلا ولن تستطيع أن تنهض - من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الانسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الانسانية وأفكارها وأحلام القلوب البشرية ، وآلامها وكل ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور ، بل انها لا

مجازات وتراكيب جديدة . وكأن الخيال بعد أن يقوم بعمله الأول بين مدركات الشعور - في الداخل - يعود ليقوم بعمله بين معطيات اللغة - في الخارج ، ولكن اللغة ليست أداة طيعة في كل حال . إنها تتأني على الشاعر كما يتأني المظهر على أداء الحقيقة ، فتغدو اللغة معضلة تعبيرية لا بد للشاعر من مواجهتها والشكاية منها في الوقت نفسه .

ولذلك كان لامرئين (الذي تهوس به الشابي في ترجمة أحمد حسن الزيات) يتوجع من عجز « اللغة الناقصة القاصرة » وتلك هي (٢٤) :

« لغة الناس التي لم تخلق لشرح الغامض وتفسير المبهم ، وإنما هي علامات ناقصة وكلمات فارغة وجمل جوفاء وألفاظ باردة » ، تصهرها نفوسنا بقوتها وحيتها واضطرابها صهر المعدن الآبي على النار ، ثم تصوغ منها لغة أثيرية مبهمة متقدمة كألسنة اللهب ، نفهمها نحن ولا يفهمها الناس لأنها من نفوسنا وذواتنا . . . لقد كنت أجاهد . . . ففر هذه اللغة وجودها لأنني مضطر إلى استعمالها مادمت لا أعرف لغة السماء » .

ولقد عبر أعلام الرومانسية العربية عن مكابدهم قصور اللغة بعبارات قريبة الدلالة من عبارات لامرئين فيؤكد العقاد (٢٥) - في « الفصول » (١٩٢٢) - « أن الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من هذا التفاهم اللغوي » ، وكان المازني يؤكد أن كل أداة للتعبير أداة ناقصة ، لأنه من العسير على المرء « أن يعبر بالألفاظ أو

(٢٤) وفاتيل - صحائف سن العشرين ، نقله الى العربية أحمد حسن الزيات (الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٦١ م ص ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢٥) نقلا عن ميخائيل نعيمة ، الغريال (بيروت ١٩٧٥) ص ٢٥٠ .

(٢٦) ابراهيم المازني ، حصاه الحشيم (القاهرة ١٩٤٧) ص ١٠٤ .

(٢٧) ديوان عبدالرحمن شكري (الاسكندرية ١٩٦٠) ص ١٢١ .

(٢٨) الغريال ، ص ١٠٦ .

(٢٩) طه حسين ، خطرات ، المجلد الحادي عشر من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٤) ص ٢٠٤ .

« إن اللغة البشرية لأصغر وأعجز من أن تحمل مثل هذه الامانة السماوية مهما بلغت من الرقي والتقدم لأنها ضيقة محدودة فانية والنفس الانسانية فسيحة لانهاية باقية . وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدّها بالحياة والقوة والشباب ، ولكنه مهما أمدها بالقوة والشباب فستبقى عاجزة عن استيفاء ما في النفس الانسانية من عمق وسعة وضياء » (ص : ٢٦) .

٢ - ٢

لنقل مع الشابي - إن الخيال الشعري ، نشاط للنفس الشاعرة ، يتحرك مجاله الابداعي ما بين مطلق محدود هو لانهاية الانسان (أو الروح) ومطلق كلي هو لانهاية الحياة (أو الله) فمعنى هذه العبارات - في آخر الأمر - أن الخيال الشعري نشاط معرفي يتحرك ما بين قطبي الحقيقة الداخلية للانسان والحقيقة المطلقة للكون . ولكن حركة الخيال بين هذين القطبين لا تجعل العلاقة بينهما أشبه بعلاقة انقطاع بين طرفين متنافرين ، بل أشبه بعلاقة اتصال بين الحقيقة المطلقة ومجلاها في النفس الشاعرة ، فهي علاقة تنطوي معها حركة الخيال على ما يشبه الانعكاس بالمعنى الذي يجعل الحقيقة الخارجية تنجلي في النفس الشاعرة لتصبح حقيقة داخلية ، أو المعنى الذي يسقط الحقيقة الداخلية على الخارج لتظل الحقيقة الخارجية داخلية بالقدر نفسه . وإذا استبدلنا « القلب » بالنفس الشاعرة - في هذا السياق - فلننا نطل نتحدث عن العلاقة نفسها ، بكل ما تتضمنه هذه العلاقة من تسليم بأن الموجودات حقائق داخلية في المقام الأول ، أو

تفتقد* على الاصطلاح بهذا الحمل الثقيل حتى بالخيال وإنما الخيال يمدّها بقوة ماكانت لتجدها لولاه . وكيف يتصور من هذه اللغة الخامدة التي منشؤها هاته المادة الباردة أن تحمل بين جنبيها ذلك اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس الانسانية الخالدة بكل ما فيه من توهج وتألق وضياء ؟ (ص : ٢٥) .

ومن اليسير أن نصل عبارات الشابي بالنصوص السابقة ، أو أن نلمح - بوجه خاص - تمحارب أصداء ترجمة الزيات لروفاثيل لامرتين في عبارات الشابي عن « اللغة الخامدة » و « المادة الباردة » و « اللهب المقدس » . ولكن الأهم من ذلك كله أن نلمح كيف تحولت دلالة هذه النصوص إلى عون على تحديد دلالة الخيال المجازي ، في كتاب الشابي . إن هذا العون - على أي حال - لا يضي إلى نهايته الطبيعية التي يمكن أن يؤكد معها الشابي أن الخيال المجازي ، مجرد وجه آخر لفاعلية أساسية متحدة وآنية . اذ يظل هذا الخيال قرين « الصناعة » و « التخيل » ، فيظل قرين « اللغة الخامدة » التي منشؤها هاته المادة الباردة ، ليظل مظهرها أدنى قيمة من الحقيقة الروحية التي تتصل بهذا « اللهب المقدس المتدفق من أبعد قرار في النفس » حيث الخيال الشعري .

ويصل الشابي - من هذا المنظور - بين الشكاية الرومانسية العامة من عجز اللغة وسوء الظن الخاص الذي يكنه للخيال (التخيلي) الذي يتحدث عنه محمد الحضر حسين ، فتجاوب الشكاية الرومانسية مع سوء الظن ، على نحو يسقط معه كلا الجانبين نفسه على الآخر ، ليسقط كلاهما ظله على الخيال باطلاقه ، فيقول الشابي في النهاية :

وبحار وكهوف وذرى
وإراكين ووديان ويبد
وضياء وظلال ودجى
وفصول وغيوم ورعود
وثلوج وضباب عابر
وأعناصر وأمطار تجود
وتعاليم ودين ورؤي
وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة
غضة السحر كأطفال الخلود
(ص ٤٥٣ - ٤٥٤)

وتحوم القصيدة كلها حول البعد الصوفي للقلب الذي
يغدو امرأة ، تحيا فيها عناصر الوجود الذي تنعكس فيه ،
على نحو يذكر بشعر ابن عربي بوجه خاص (٣١).
وإذا كانت دلالة « القلب » - من هذا المنظور - تؤكد
الطرف الأول من ثنائية الروح / الله - وتدنو من التصوف
كل الدنو ، فإن هذه الدلالة تصل الطرف الأول للثنائية
بالطرف الثاني ، فتحوم حول التصوف مرة أخرى ،
لتؤكد فاعلية الخيال ، بل تجعل منها مجلى للخلق

تسليم بأن « القلب » أشبه بالمرأة التي يتحدث عنها
الصوفية والتي يشير إليها بيت ابن عربي (٣٠).
قلب المحقق مرآة فمن نظرا
يرى الذي أوجد الأرواح والصورا
وتحوم دلالة « القلب » - في شعر الشابي - حول هذا البعد
الصوفي للمرأة - ولذلك يظل « القلب » - في هذا الشعر
- قرين الشعور اليقظ الذي يسمو على العقل ، وقرين
الشاعر الذي يعيش بهذا الشعور :
في نشوة صوفية ، قدسية

هي خير ما في العالم المنظور
(ص ٣٢٣)

وإذا كانت هذه النشوة التي تنبع من القلب تومئ إلى
المعنى الصوفي للمعرفة ، في قصيدة « فكرة الفنان » فإن
الامعاء السريعة تتحول إلى إشارة موسعة ، في قصيدة
« قلب الشاعر » حيث نقرأ :

كل ما هب وما دب وما
نام أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور وشذي
وينابيع وأغصان تميد

(٣٠) ديوان ابن عربي (مكتبة المثل ، بغداد) ص ١٧ .

(٣١) بلفظنا محمد جدالحي الى التشابه بين أبيات الشابي والأبيات التالية لابن عربي من « ترجمان الاشواق » .

كل ما أذكره من طلل	أو ريح أو سفن كلما ...
وكذا السحب اذا قلت يكت	وكذا الزهر اذا ما ابتسما
أو بروق أو رعود أو صبا	أو رياح أو جنوب أو سما
أو طريق أو صديق أو نقا	أو جبال أو رحيل أو رما
كل ما أذكره مما جرى	ذكره أو مثله أن تفهما
منه أسرار وأنوار جلت	أو علت جله بها رب السما
لمؤذي أو لؤاد من له	مثل مالي من شروط العلما
صفة قدسية حلوية	أعلمت أن لصنفي قنما

راجع :

— Muhammad Abdul - Hai , Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic poetry Ithaca press ,
London 1982 , p. 76 .

الاهي . وعندما نصل هذا البيت الذي تنتهي به قصيدة « قلب الشاعر » :

ههنا في كل آن تمحي

صور الدنبا وتبدو من جديد

(ص : ٤٥٦)

بذلك البيت الدال من قصيدة « صلوات في هيكل الحب »

في فؤادي الغريب تخلق أكون

من السحر ذات حسن فريد

(ص : ٣١٢)

يبدو هذا المجل الصوفي للقلب ، من منظور يؤكد فعل الخلق الذي يقوم به الخيال . وتتجارب « صور الدنيا » التي يعيد القلب خلقها كل آن - في البيت الاول - مع « أكون السحر » التي تتخلق « في أشكال ذات حسن فريد » - في البيت الثاني - ليؤكد التجارب معنى « النشوة الصوفية » التي يعيد الشاعر بها وفيها خلق كل ما في العالم المنظور ويسمو عليه ، فينطوي خلقه على عنصر « من معنى الألوهية التي تخلق (من) المادة الصماء حياة ساحرة و فلما دائرا (آثار الشابي ص : ١٤١) .

من المؤكد أن الشابي لم يكن متصوفا بالمعنى المحدد للتصوف . ومن المؤكد أنه لم يكن على معرفة دقيقة بالنظرية الصوفية المتكاملة عن الخيال - سواء عند ابن عربي أو ابن الفارض . ولكن القرابة بين الشابي والتصوف قرابة لافتة ، تؤكد أهميتها المعرفة القلبية في كتاباته كما يؤكد لها الحاحه على مبدأ « الحب » الذي يصل بين الكائنات والأشياء في وحدة « شيدت على العطف العميق » أو وحدة تنسرب في هذه الجمل الدالة من مذكراته :

« أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة

في هذا الوجود ، وأشعر بأننا في هذه الدنيا - سواء

في ذلك الزهرة الناضرة أو الموجة الزاخرة ، أو

الغادة اللعوب - لسنا سوى آلات وترية تحركها يد

واحدة ، فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ولكنها

متحدة المعاني (ص ٢١ - ٢٢) .

قد نقول ان هذه القرابة التي تصل الشابي بالتصوف ترجع الى اطلاعه الادبي أكثر مما ترجع الى اطلاعه النظري في التراث الصوفي . وذلك صحيح الى حد بعيد . ولكن هذه القرابة - على أي حال - تؤكد البعد الروحي للخيال الشعري من ناحية ، وتصل هذا البعد بتصور متميز للنفس الشاعرة أو « القلب » من ناحية ثانية ، لتدوب - بعد ذلك - في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها النفس الشاعرة مع غيرها من النفوس الأدنى .

والنفس الشاعرة - فيما يراها الشابي - منبع الشعور العميق الذي ينفذ الى أغوار الأشياء فيكشف سترها بالخيال ، وهي القلب الذي يشف ليذكر مالا يدركه الآخرون ، عندما يسمو فيه الشعور ليتحد بالجواهر الخالص لموضوعه ، ويخلع الشابي على هذه النفس مجموعة من الصفات تجعل منها شبيهة بذلك العنصر النوراني الذي يهبط نقياً من عالم الملاء الأعلى ليعيش مغتربا في عالم الملاء الأدنى ، ولكنه يمس بقاء عنصره كل ما يتحد معه أو ينبع منه ، فتبدو هذه النفس كأنها مجلي آخر لهذه « الورقاء » التي هبطت من « المحل الأرفع » لتعاني سجن المادة وغربة الأجساد ، في عينية ابن سينا المعروفة .

والقرابة لافتة بين هذه « الورقاء » وصورة الشاعر التي تنطوي على رمزية « الطائر في شعر الشابي وكتاباته الثرية على السواء . ولكن صورة الشاعر - عند الشابي - لا تدنو من هذا البعد الصوفي - المتضمن في عينية ابن سينا - الا لتؤكد بعدا خاصا بسياقها أعني بعدا يتضمن هذه الثنائية الجديدة التي يتعارض فيها « الطائر المحلق صوب الأعلى مع » الناس الذين ينحدرون صوب الأدنى .

الى الاخرى . أما أولاهما فتصل بهذه « الورقاء » التي تهبط من « المحل الارتفاع » في عينه ابن سينا - الى « الحياة الكثيرة » في شعر الشابي - كأنها « روح جميل » ينفوه شوقه الى موطنه الأصلي « حيث النور النضير » .
والصلة وثيقة بين هذا « الروح الجميل » في شعر الشابي - وبين الشاعر الذي يتحول - في كتاباته الشعرية - الى « روح الهي نبيل » (٣٢) ينطوى على « شيء من معنى النبوة » وعلى « عنصر من معنى الألوهة » (٣٣) ، إنها الصلة التي تحمل الشاعر طائرا مقدسا : يخلق حيث لا يصل البشر « ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح وحيرة الفكر النათية بين نواميس العالم وبهاء الوجود » (٣٤) ونحن روحه - دائما - الى الجمال المطلق الذي جبل منه عنصرها ، فتظل تفتش عنه في أي مظهر كان « فان فقدته ظلت تبحث عنه بين سمع الأرض وبصرها حتى تغفر به » (٣٥) ويرى هذا الطائر - أخيرا - مالا يراه غيره من الطبيعة ، فهي « كائن حي يترنم بوحى السماء » في ناظره وسمعه ، لأنه يحس بما في قلبها الذي هو قلبه من نبض خافق وحياة زاخرة تفيض على مظاهر الكون هذا الجمال الالهي الوضوء فاذا الحياة بأسرها صورة من صور الحق واذا العالم كله معبد لهذه الحياة (٣٦) .

هذه الدلالة التي تصل الشاعر بالطائر السماوي ، فتصله بالورقاء التي تتضمنها عينه ابن سينا ، تفضي الى الدلالة الثانية التي يتعارض فيها عالم الملائكة الذي ينتمي اليه هذا الطائر مع عالم الملائكة الأدنى التي تنتمي اليه « دنيا الناس » على نحو يذكر معه هذا الطائر السماوي -

ان الشاعر الذي « يتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف » - في كتاب الشابي عن « الخيال الشعري » - يتحول - في مذكراته الى « بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في صميم الحياة ، فهو يبكي ويتحب بين أنصاب جامدة لا تدري أشواق روحه ، ولا تسمع أنات قلبه الغريب » (ص ٣٢٠) . وكلاهما يقترون برمز دال ، يتكرر في شعر الشابي على هذا النحو :

أنا طائر متفرد مترنم
لكن بصوت كآبتي وزفيري
(ص ١٨٧)

يا طائر الشعر روح على الحياة الكثيرة
وامسح بريشك دمع القلوب فهي غريبة
وعزها عن أساها فقد دهتها المصيبة
وأنت روح جميل بين الهضاب الجردية
فانفخ بها من هيب السماء روحا خضيبية
(ص ١٨٤)

أنت قلب الشاعر المتعب بالحلب النمر
سأه موطنه الضنك وماواه الحفير
فهنا والشوق يذنيه الى النور الخضير
ثم أمسى بين أفنان الغياض العازقة
شاعرا ينشطر الوحي الجميل
من حياته (ص : ٥٢٣)

ويتضمن هذا الرمز المتكرر - ضمن ما يتضمن في سياقه من شعر الشابي - دالتين أساسيتين تفضي كلتاهما

(٣٢) أبو الغاسم محمد كرو ، الشابي (بيروت ١٩٦٠) ص ٢٧٣ .

(٣٣) آثار الشابي ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٤٢ .

(٣٥) الخيال الشعري ، ص ٧٠ .

(٣٦) المصدر السابق ص ٦٥ .

عند الشاب - بطائر سماوي آخر ، هو « عصفور الجنة »
في قصيدة عبد الرحمن شكري التي نقرأ فيها : (٣٧)
ألا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لازور و بهتان
فلا تعتد بالناس فما في الخلق انسان
وجد لي منك بالشعر فلنا فيه اخوان

ولذلك يجي الشاعر (الطائر السماوي) فيما تنطق به
دوال ديوان الشاب - « في عالم فوق الزمان » الذي تعرفه
« دنيا الناس » لا يأبه لصخب « الحياة الكثيرة أو عراك
المنافع في « الهضاب الجديدة » بل يصيخ سمعه الى
« الصوت الالهي » داخله ، ليتكشف له « صميم
الوجود » و « روح الكون » فتدوب روحه « في فجر
الجمال السرمدى » وتنطق قصيدته « بالوحي المقدس » .
ولأن هذا الشاعر يحاول الوصل بين عالمين في تحليقه بين
الملأ الأعلى والملأ الأدنى يهبط على الملأ الأدنى بالمعرفة
المقدسة التي تنطقها قصيدته . وعندما نتلقى - نحن أبناء
هذا العالم الثاني - قصيدته بالقبول ، ونسلم أنفسنا
اليها ، خاشعين كأننا نستمع « الى الوحي من لسان
القدرة الازلية » (٣٨) تحملنا هذه القصيدة الى « دنيا
الخيال » وتطهرنا « في نار الجمال » فنمسو على ماديتنا ،
ونغدو أشبه بهذه الكائنات الشفافة التي تقول عن
نفسها :

نحن مثل الربيع نمشي على أرض
من الزهر والرؤى والخيال
(ص ٤٠١)

ولكن طبيعتنا الارضية - نحن الذين ننتمي الى العالم
الادنى - تباعد بيننا وبين هذا الطائر المقدس ، وطبيعته
السماوية التي تنتمي الى العالم الاعلى تجعل منه نقيضا

لنا ، فيصبح مقامه بيننا أشبه بمقام « النبي المجهول »
ومقامنا منه أشبه بمقام شعب جاحد أنكر رسالة نبيه ،
وصم سمعه عن سؤاله الملح :
أين يا شعب روحك الفنان
أين الخيال والالهام ؟
(ص ٤٢٦) .

فيتحول هذا النبي المجهول الى « صوت تائه » يهيم
في البرية ، ويشدو بحزنه « كطائر الجبل » لينطق
« كآبته » التي خالفت نظائرها ، ولكن على نحو يتكشف
فيه حنينه الى عالمه الأول - « المحل الارفع » الذي
هبطت منه « الورقاء » فنسمع :

شردت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واجها مغموما
ليتني لم أزل - كما كنت - ضوا
شائما في الوجود غير سجين
(ص ٢٠٣)
وتظل « كآبة » هذا الطائر قرينة تشرده عن عالمه
السماوي ، وحزنه قرين غربته بين من لا يفهمه ، وألمه
قرين شكواه « الى الله » :

أنت أنزلتني الى ظلمة الارض
وقد كنت في صباح زاه
كالشعاع الجميل أصبح في الأفق
وأصغى الى خرير المياه
وأغنى بين الينابيع للفقير
وأشدو كالبلبل التباه
(ص ٢٤٠)

ويقدر تعارض الأعلى مع الأدنى ، في هذه الثنائية
الجديدة التي تفصل النبي المجهول عن شعبه الجاحد ،

(٣٧) ديوان عبد الرحمن شكري ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

(٣٨) الخيال الشعري ، ص ١٠٢ .

يلقاه « النبي المجهول » بعيداً عن شعبه الجاحد ،
خصوصاً حين يتأى هذا النبي عن الآخرين ليخلق
لنفسه دنيا جديدة ، يستبدل فيها بالقبح الخارجي لدنيا
الناس الجمال الداخلي للقلب ، فنقرأ :

في فؤادي الرحيب
معبود للجمال
شيدته الحياة
بالرؤى والخيال
(ص ٣٩٧)

وعندما يجد « النبي المجهول » - المتخيل المتوحد -
ملاذه في « الفؤاد الرحيب » يتحول عالم الخيال الى
ارتحال في عالم « الحلم » ليغدو الحلم - بدوره - سفراً عن
« دنيا الناس » ويديلاً عنها . ولكن يصبح الحلم قرين
« الوهم الجميل » ، من حيث اتصالهما بدنيا « الرؤى »
ومن حيث تعارضهما مع دنيا الناس ، وما أن يبدأ النبي
المجهول تباعده عن هذه الدنيا الأخيرة حتى يدنو من
« الوهم الجميل » :

ويقوده الوهم الجميل للجنة
الأحلام منها ينتقي وينضد
ويصوغ من درر الخيال قلائداً
منها السعادة في الورى تتخلد
(ص ٥٣٠)

واذا كان « الوهم الجميل » الذي يفضي الى « لجة
الأحلام » (حيث تستطع « درر الخيال ») قرين ارتحال
في الشعور ، أو في « معبد القلب » فإن هذا الارتحال
يوازيه ارتحال آخر هو مجلى له في المكان فحسب . وذلك
هو الارتحال الى « الغاب » حيث التوحد في زمان -
الشعور وعزلة المكان على السواء ، فنقرأ :

في الغاب ، دنيا للخيال وللرؤى
والشعر والتفكير والأحلام
(ص ٤٦٣)

يتعارض في الخيال مع الواقع ، ليقترن الأول بالارتفاع
والسمو والتحليق والروح ويقترن الثاني بالانضاع
والجمود والمادة والجسد . ولذلك يبدو « الخيالي » في
جانب منه في شعر الشابي - قرين مل ما يسمو بالروح
ويتأى بها عن وضاعة المادة وخرقة الجسد وجود الشعب
الجاحد . ويبدو « الخيالي » في جانب ثان - قرين
« الرؤى » و « الأحلام » التي تمثل تعويضاً عن « الحياة
الكثيية » أو سفراً - بالوهم الجميل - الى الموطن الاول
حيث « المحل الارتفاع » . ويبدو الخيالي « أخيراً - قرين
« الطفولة » و « الغاب » خصوصاً عندما تقترن الطفولة
بالعودة الى الصورة الانسانية الاولى للأصل الانقى ، أو
يقترن الغاب بالتوحد مع الواحد ، في أكثر صور
الطبيعة براءة .

ويتصل أول هذه الجوانب الدلالية بالعلاقة التي
تجمع الخيال والرؤيا والنشوة الروحية في قران واحد ،
ينطلق معه الطائر السماوي صوب الاعلى ، ليغدو
الشعر نفسه :

مثل رؤيا تلوح للشاعر الفنان
في نشوة الخيال الجليل
(ص ٣٨٨) .

ويتصل ثاني هذه الجوانب بدلالة « دنيا الخيال » التي
تتحول الى نقیض صارم لدنيا الواقع ، حيث وضاعة
المادة التي تسجن الروح وجود الشعب الذي يجحد
نبيه ، فنقرأ :

ظهرت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس فهي سخافة
سكرى من الأوهام والآثام
(ص ٤٦٩)

والثنائية الحادة التي تقابل بين « دنيا الناس » و « دنيا
الخيال » تضيف بعداً دلالياً الى « السلام » الذي

وتمثل الغاب - هذا المرتحل المكاني بدنيته الدالة -
التقيض الحالم لدنيا الناس ، في هذا السياق . يضاف
الى ذلك أن دلالة الارتحال اليه تتضمن معنى العودة الى
الاصل ، والرحم والنبع ، فتؤكد معنى العودة الى
« المحل الأرفع » للطبيعة قبل أن تهبط - بدورها الى
« المدينة » و« دنيا الناس » .

والعلاقة بين « الطفولة » و« الغاب » علاقة وثيقة ،
من هذا المنظور ، ذلك لأن كليهما أقرب الى براءة الأصل
الأول ونقاته (قبل أن يتحول « الغاب » الى « مدينة »
وقبل أن تتحول الطفولة الى « دنيا الناس » ولذلك يندو
الغاب مطهراً وموحى ، يعود فيه وبه المرتحل - الشاعر
المتوحد - الى براءة الطفل ، فيعاني بهجة الإلهام
والوحي :

الله يوم مضيت أول مرة
للفاب ، أزرحت تحت عبء سقامي
ودخلته وحدي ، وحولي موكب
هزج من الأحلام والأوهام
ومشيت تحت ظلاله متهيبا
كالطفل ، في صمت ، وفي استلامي
أرنبو الى الأوجاج في جبروتها
فأخاطها عند السماء أمامي
قدمسها سحر الحياة ، فأورقت
ونمايت في جنة الأحلام
وأصيح للصمت المفكر ، هاتفا
في مسمعي بغرائب الانغم
فإذا أنا في نشوة شعرية
فياضة بالوحي والإلهام
ومشاعري في يقظة مسحورة
.....

وسنى كيقظة آدم لما سرى
في جسمه روح الحياة النامي
(ص ٤٦٣ - ٤٦٤)

والعلاقة الدلالية التي يتواشج فيها الطفل
و« آدم » في سياق هذه الآيات هي نفسها العلاقة التي
يتمثل فيها « الغاب » و« الطفولة » ، على نحو تصبح
معه العودة الى كليهما عودة الى الرحم المطهر الذي يعيد
الشاعر « طفلا » سماويا ، يعاني بهجة التعرف الأول
التي عاناها « آدم » أول خلقه ، وكما تعيدنا الدلالة
المضمنة - في هذه العلاقة - الى « المحل الأرفع » الذي
هبطت منه « الورقاء » ، كما هبط آدم من الجنة ، يتمثل
الغاب والطفولة تمثالا للارتحال المكاني في زمان الشعور ،
عن « دنيا الناس » الى « دنيا الخيال » حيث « جنة
الأحلام » و« نشوة شعرية » تفيض « بالوحي والإلهام »
ولذلك تكتسب الطفولة مدلولها الذي يصلها بدلالة
الخيال ، في شعر الشابي ، فيصلها بالخاصية التي تدفع
الشاعر الى أن يقول :

فإذا أنا ما زلت طفلا مولعا
يتعقب الأضواء والألوان
(ص ٤٥٢)

ويصلها بالسياق الذي نقرأ فيه :
ان الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها وسرورها وطموحها وغرورها
لم تمش في دنيا الكآبة والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها مافي الحقيقة من كذاب
(ص : ١٦٣)

لنتأكد - في النهاية - صورة الشاعر الذي « يتخذ من
خياله أجنحة نارية ترفرف في ذلك العالم الشعري الذي

نوع الخيال الذي تؤكد - أو تنص - كل مدرسة على حدة .

والفارق بين كتاب محمد الخضر حسين وكتاب الشابي فارق تأويلي ، من هذا المنظور الأخير ، ذلك لأن كلا الكتّابين يصوغ مفهومه الخاص عن الخيال ، على أساس من ممارسته النظرية والابداعية في الحاضر ، ويحاول - في الوقت نفسه - أن يقرأ هذا المفهوم في تراثه الشعري الذي يستند إليه في الماضي ، وعلى نحو يندمج معه تأويل الماضي وجهاً آخر من أوجه قراءة الحاضر .

وإذا كانت « المدرسة القديمة » التي ينتمي إليها محمد الخضر حسين تلوذ بصورة من التراث ، تعول عليها في فرض ثبات الماضي على تحول الحاضر ، على أساس من قداسة ما تسميه « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » فمن الطبيعي أن يعود ممثلو المدرسة الحديثة ، إلى هذا التراث ، ليعيدوا اكتشافه من ناحية ، ويدمروا الصورة الجامدة لهذا « الأسلوب العربي الصميم » وضروريته المحدودة « في الخيال » من ناحية ثانية . والفعل الأول قرين البحث عن الأصول الحية التي تدعم حركة الجديده وتخلقه ، ليتصل التمرد على الحاضر بتجليات التجدد في الماضي ، والفعل الثاني قرين عملية النفي التي ينفي بها الجديد (المحدث) نقيضه (القديم) فيدمر أصوله الجامدة في الماضي ، ليدمر فروعه الممتدة في الحاضر . وكلا الفعلين يتضمنان موقفاً تأويلياً ، بالمعنى الذي يجعل قراءة الماضي تتحرك على أساس من قراءة الحاضر ، أو المعنى الذي يجعل العناصر الحية أو الجامدة - في التراث - تتحدد على أساس من تجاوزها الضمني - أو الظاهر - مع العناصر الحية أو الجامدة في الحاضر ، فتصبح قراءة التراث - في آخر الأمر - تأويلاً له ، على أساس من موقف محدد في الحاضر ومنه على السواء .

وينتمي كتاب الشابي « الخيال الشعري عند العرب »

تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح ،
(الخيال الشعري / ٩١)

١-٣

إن الأبعاد الدلالية التي يقترن بها الخيال في شعر الشابي تتجاوب مع التصورات المثالية التي ينطوي عليها المفهوم في كتابه . وإذا كانت الثنائية التي يتعارض فيها الخيال الشعري ، و « الخيال الصناعي » تتميز في الكتاب ، لتؤكد اقتران الأول بالنشاط الروحي للابداع ، وتؤكد اقتران الثاني بالمظهر المادي لهذا النشاط ، فإن هذه الثنائية تفسرها وتوضح بها صورة « الشاعر » في شعر الشابي ، خصوصاً حين يصبح الشاعر قرين هذا الطائر السماوي ، في حركته ما بين الأعلى والأدنى ، وفي حنينه الدائم إلى عالم الروح وغبته بين عالم المادة . وإذا كانت هذه الثنائية تتضمن - في الكتاب - بعداً صوفياً يصل بين روح الإنسان وروح الكون خلال الخيال الشعري ، فإن تمهيلات هذه الثنائية تعود لتؤكد : في الشعر - سمو الشعور على العقل ، وسمو « دنيا الخيال » على « دنيا الناس » لتصبح الدنيا الأولى - للخيال الشعري منبع البراءة والنقاء ، ومجال التحليق والسمو ، وقرينة التوحد والعودة إلى الأصل .

وتتجاوب كل هذه الأبعاد - في نهاية الأمر - داخل السياق الرومانسي الواسع الذي يصل الشابي بمن سبقه من مثلي « المدرسة الحديثة » ليعود هذا السياق فيمايز بين مفاهيم هذه المدرسة ونقائضها التي تتجاوب - بدورها - في السياق المعارض للمدرسة القديمة . ولكن الأمر لا يقتصر - في هذا التمايز - على المفاهيم التي تحدد التصورات الخلافية حول طبيعة الخيال أو فاعليته ، في الشعر الذي تبذعه كل مدرسة ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى مفاهيم أساسية أخرى ، ذات طبيعة تأويلية توجه العمليات التي تتضمنها قراءة التراث السابق ، بحثاً عن

نقيضه . والنقيض - في هذا السياق - يمثله بعض النتاج المترجم للرومانسية الاوربية (من مثل ترجمة السباعي « أبطال » كارلايل ، أو ترجمة الزيات ، الام فرتز ، جوته و ، رفائيل ، لامرتين . . . الخ) .

واذا كانت بداية القراءة تنطلق من الخيال (نهر الانسانية الجميل الذي أوله الروح وآخره الله) ومن المتخيل (الطائر السماوي الذي يؤثر دنيا الخيال على دنيا الناس) فالنهاية معروفة سلفا ، بل هي متضمنة في حركة البداية نفسها . والأمر صحيح بالقدر نفسه في عملية المقارنة التي يتحول فيها النقيض الغربي الى طرف أعلى ، يمثل بؤرة الاشارة المرجعية للفهم أو الحكم في ثنائية جديدة ، تتعارض فيها « رومانسية » المدرسة الحديثة مع « الاسلوب العربي الصميم » للمدرسة القديمة ، أو تتدابر فيها « الروح العربية » و « الروح الغربية » .

وعندئذ ، تغدو أساطير العرب من قبيل الاساطير الجامدة ، فهي « جافية لم تفقه الحق ولا تلوقت لذة الخيال » وهي « أوهام معربة شاردة لا تعرف الفكر ولا اشتملت على شيء من فلسفة الحياة » (ص ٣٨) . و « من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة تفجر المنبع العذب » (ص ٢٣) .

أما الطبيعة فإن شعراء العرب لم ينظروا اليها « نظرة الحي الخاشع الى الحي الجليل » وانما كانوا ينظرون اليها نظرتهم الى رداء منمق وجماد جميل و « مثل هذه النظرة لا يتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل » (ص ٧٦) وتظهر المقارنة بين الشعر العربي المترجم من الشعر الغربي - من هذا المنظور - الفارق « بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية » (ص ٦٥) . ويرجع هذا الفارق الى أن

الى جانب النفي في قراءة الماضي ، ذلك لأن الكتاب ليس سعيا وراء اكتشاف الأبعاد الايجابية أو الأصول الحية المتجددة في الشعر العربي القديم ، بل الكتاب - في جانبه النظري - مواجهة ضمنية للعناصر المفهومية الجامدة التي يمثلها كتاب محمد الخضر حسين في الحاضر ، خصوصا تلك العناصر التي رأى فيها الشابي أساس هذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي يفرض به أمثال محمد الخضر حسين سطوة الماضي على الحاضر . وكما تتخذ هذه المواجهة خاصيتها التأويلية التي تؤكد سلب الماضي في علاقته بالحاضر ، تؤكد المواجهة - بالقدر نفسه - حركة الحاضر في علاقته بالمستقبل .

ويتحرك كتاب الشابي - من هذا المنظور - ليقدم قراءة للتراث الشعري . قراءة تتحرك على أساس من اطار مرجعي محدد سلفا ، تبدأ منه لتعود اليه ، نافية القيمة عن كل ما يتنافر مع عناصره ، أو يعرقل بذرة المستقبل الواحد الكامنة في داخله . ومنطلق هذه القراءة هو البحث « عن الخيال الشعري عند العرب » وبجملها حقول ابداعية ثلاثة تنطوي على « الاساطير » و « الطبيعة » و « المرأة » ونوع أدبي مستحدث هو « القصة » ولا شك أن اختيار هذه الحقول له دلالة التي تتصل بالاطار المرجعي للقراءة . وتؤكد عناصره المتميزة في السياق الرومانسي العام ، كما أن اختيار « القصة » دون « المسرح » له دلالة المماثلة واذا كان الهدف القريب من القراءة هو الوصول الى « فكرة عامة عن الأدب العربي » فإن الهدف البعيد هو محاولة تحديد « الروح العربية » التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ومن ثم قيمة هذا « الاسلوب العربي الصميم » الذي يصدر عنها . ولكن هذا الهدف الأخير لا يتحقق الا من خلال عملية مقارنة ، يوضع معها الأدب العربي ازاء نقيض له ، على نحو يكشف فيه كل نقيض عن حسن أو قبح

المنبسطة . . . العارية التي سارت عليها أساطير العرب وأدابهم » (ص ١٠٢) .

ومعنى ذلك كله أن الأدب العربي - في مجمله أدب « لا سمو فيه ولا الهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق » (ص ١٠٣) يضاف إلى ذلك أن كل ما أنتجه هذا الأدب - في مختلف عصوره - « ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب » و « أن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جواهر الأشياء وصميم الحقائق » (ص ١٢١) .

قد تدمر هذه النتيجة الهائلة التي أحاطت بهذا « الأسلوب العربي الصميم » الذي تلح عليه « المدرسة القديمة » ولكن النتيجة نفسها تنفي القيمة عن الأدب العربي القديم كله لتجعل منه نتاج « روح عربية » لم يكن لها إلا أسوأ الأثر « في اضعاف ملكة الخيال الشعري » (ص ١٢٢) وأخص خصائص هذه الروح أنها تنطوي على نزعة « خطابية مشتعلة » ونزعة « مادية محضة » والخيال الشعري نقض النزعة الخطابية بطبعه ذلك لأن هذا الخيال حركة للنفس المتأمل والشعور العميق ، والخطابة حركة للسان المندفع والانفعال العابر . و « النزعة المادية » أعدى أعداء الخيال ، بكل ما يتضمنه الثاني من سمو نوراني وشفافية روحية . وإذا كانت النزعة المادية لا تعد الشاعر شاعرا إلا إذا حاكمي الحواس وخاطب الغريزة فالنزعة الخيالية - في المقابل - « لا تعتبر الشاعر شاعرا إلا إذا كان عالما سحريا لا تنتهي أطيافه وخیالاته ولا أضواؤه وظلماته ، وتشعر فيه نفس القارئ أنها قد ارتفعت إلى ما وراء الغيوم وما خلف النجوم » (٣٩) . وإذا كانت النزعة الخطابية قد أثمرت « كثرة المترادفات » - « في الشعر العربي » و « الميل . .

الشاعر العربي كان إذا عن له مشهد جميل عمد إلى رسمه « كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله . . كأنما هو آلة حاكية » . أما الشاعر الغربي فإنه يفتح مغاليق نفسه إزاء موضوعه ، ويتأمل مغزاه في الوقت نفسه . و « هذا هو علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنيناً من الصوت العربي الخافت الضعيف ، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد ، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس ، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه ، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع ، وشتان بين القشرة واللباب » (ص ١١٣) . وإذا انتقلنا من الطبيعة إلى المرأة ، والصلة بينهما وثيقة ، فالنتيجة واحدة « لا سمو فيها ولا خيال » (ص ٧٦) ذلك لأن نظرة الأدب العربي إلى المرأة « نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار المادة ، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهي ومتعة من متع العيش الدني أما تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالاجلال والشغف بالعبادة ، أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدناها عند الشعراء الأريين فإنها منعقدة بشتات أو كالمنعقدة في الأدب العربي كله » (ص ٧٢) .

ولا يبقى بعد ذلك سوى « القصة » ولم يعرف العرب منها إلا ما كان الغرض منه « اللذة والامتناع » أو « النكتة الأدبية والنادرة اللغوية » أو الحكمة وضرب المثل « وكلهن أنواع قد تشبع الفهم في تصنع اللغة (المقامات) أو تصنع الحكمة (كليله ودمنة) أو تسطح الحواس (قصص ابن أبي ربيعة الشعري) ولكنها أبعد ما تكون عن « الخيال الشعري » لأن العرب لم تجشم نفسها - في القصص - السبيل الغامضة المتعرجة التي تغوص إلى أعماق الروح بل آثرت « تلك الطريق

الى الایجاز ، و « وحدة البيت » فان النزعة المادية قد اثمرت النظر الى الشعر بوصفه « وميلة للهو وتزجية للفراغ » كما اثمرت كل هذا التلاعب الشكلي بالكلمات والاساليب .

وتأتي عملية المقارنة أخيراً - لتوضح المزيد من الخصائص السالبة التي يلصقها الشاوي بالروح العربية بالقياس الى نقيضها الاعلى ، فنسمع :

- « الروح العربية لا تستطيع أن تنظر الى الاشياء كما تنظر اليها الروح الغربية في عمق وتؤدة . وسكون لأنها مادية تقتنمها النظرة العجل التي تقنع بالسطح دون الجوهر واللباب » (ص ١١١) .

- « الروح العربية متكئة لا تسمح للنور أن يلامس أحلامها ، ولا الظلمة أن تعانق آلامها . وأما الروح الغربية فهي منبسطة تلقى بأفراحها وأتراحها تحت أقدام الليل وفوق أجنحة الرياح » (ص ١١٩) .

ومن الواضح أن نتائج مثل هذه المقارنة يتضمن هاجسا ملحا ، مؤرقا مؤداه اذا كانت الروح العربية على هذا النحو فمن الافضل أن نستبدل بملاحمها السالبة سلامح موجبة ، وأن نستبدل بأسلوبها « العربي الصميم » أسلوبا آخر ينطوي على روح جديدة ، تحمل « طلاقة الحياة والحنين الى المجهول » وبالمثل اذا كان الادب العربي « كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار ، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفس » (ص ١٠٣) فمن الافضل لنا أن نطرح هذا الادب ، وأن نتخل عن اتباعه ، وأن نطلب أدبا جديدا « يبيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور ، ويعبر عن « خفقات قلوبنا وخطرات أرواحنا

وهجسات أمانينا وأحلامنا » (ص ١٠٥) باختصار « ينبغي لنا أن أردنا أن ننشئ أدبا حقيقيا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرة الى الحياة » (ص ١١٢) .

٣ - ٢

من اليسير أن نصف القراءة التي قام بها الشاوي للتراث الشعري بأنها قراءة غير بريئة لا تفارق إطارها المرجعي الذي تبدأ منه لتعود اليه « ملححة على نفهي القيمة عن كل مالا يتجانس معه . صحيح أن كل قراءة هي قراءة غير بريئة في آخر المطاف . وصحيح أن القراءة المحايدة للماضي قراءة مستجيبة ، لأننا لا نفهم الماضي الا على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه ، في الحاضر الذي نحياه . (٤٠) ولكن ذلك كله لا يعني الغناء الوجود الموضوعي المستقل للماضي المقروء بل تأكيد فاعلية الذات القارئة في ادراكها موضوعها المستقل عنها فحسب .

ومن المؤكد ان الوجود الموضوعي للماضي المقروء قد شجب الى أقصى درجة في قراءة الشاوي ، وأن العلاقة بين الذات القارئة وموضوعها قد اختلت اختلالا بينا ، بل تحولت العلاقة بينهما الى علاقة تعارض ، تذكر بعلاقة الاعلى والادنى ، تلك العلاقة التي تنافر فيها « النبي المجهول » مع شعبه الجاهل ، ليعود فيتدابر - هذه المرة - مع تراثه « المادي » « الخطابي » ولذلك تحول وجود الماضي المقروء الى اسقاط سالب لصورة الذات القارئة . أعني أن هذه الذات قد نفت القيمة عن موضوعها عندما لم تدرك صورتها فيه . فنفيها القيمة عن الموضوع - بهذا المعنى - نفى لوجوده الذي لا يحمل - أو يعكس - صورتها في حقيقة الامر .

احتمالات تأويلية متعددة . ولذلك قرأ الشابي تراث محمد الخضر حسين والمدرسة القديمة أكثر مما قرأ تراثه هو أو تراث المدرسة الحديثة ، ونظر الى التراث الاول على أساس النفور من الخيال الصناعي وإيثار الخيال الشعري ، فكانت النتيجة قرينة النفي المطلق لذلك التراث الذي يستد أنبه محمد الخضر حسين وليس هذا التراث الذي كان يمكن للشابي أن يعثر فيه على مجلى ذاته القارئة . ولم يكن من قبيل المصادفة - والامر كذلك - أن تسرب في أوصاف الشابي التي تنفي القيمة عن ذلك التراث الاول كثير من الأوصاف التي استخدمها العقاد على وجه التخصيص في نفي القيمة عن شعر شوقي والمدرسة القديمة (ولتذكر - على سنبل المثال - « الولوع بالأعراض دون الجزلهر » و « اللباب » و « القشور » و « التفكك » وغيرها من المصطلحات الوصفية المتكررة في « الديوان ») .

وعلى أي حال ، فإن الجوانب السالبة - في قراءة الشابي - لا ترجع الى الحاح - معارضة كتاب محمد خضر حسين ونفي قيمة تراثه فحسب ، اذ هناك جوانب أخرى تقودنا الى السياق الواسع الذي يمكننا من تأمل الدوافع التي تتحرك بها قراءة الشابي ، من منظور تتجاوزها مع دوافع مشابهة لقراءات مغايرة .

ولتذكر - ونحن نعرض لهذا السياق الواسع - أن الذين ثاروا على الشابي ، بعد أن ألبقى محاضرتة عن « الخيال الشعري » ونشرها كتابا ، كانوا يصلون بينه وبين أعلام المدرسة الحديثة ، ويردحون الاتهام نفسه الذي كان يوجه الى العقاد وطه حسين وجبران . وأيا كان - الاتهام الذي لحق الشابي ، وآذاه فيما توضح مذكراته ورسائله ، فإن الخلاف بين الشابي وموجهي الاتهام ليس خلافا حول الماضي ذاته في حقيقة الأمر ،

والأساس المعرفي الذي تقوم عليه هذه القراءة ذو صلة بالأساس المعرفي الذي يعصل الرومانسية بالتصوف ، والذي تتضمنه هذه الأسطر من جبران : (٤١)

كل مافي الوجود كائن فيك وبك ولك . .

كل مافي الوجود كائن في باطنك

وكل مافي باطنك موجود في الوجود

وقراءة الشابي تستنتج التراث الشعري على أساس من عملية ادراكية لا تختلف - في جذرها - عن العملية التي تحتل بها الأنا - المتضمنة في أسطر جبران - ذاتها في موضوعها ولكن الذات - في قراءة الشابي - تنفي القيمة عن موضوعها لأنه لم يعكس صورتها وتنفي وجوده المستقل لأنه لم يستجيب الاستجابة المأوية المباشرة التي توحد بينها وبينه .

وعلينا أن نلاحظ - في الوقت نفسه - أن هذه الأنا التي تنطوي عليها قراءة الشابي لم تكن تفتش عن صورتها في التراث الشعري ، من حيث هو معطى مستقل قابل للاكتشاف في ذاته ، ويمكن أن يتضمن - بذاته - السالب في مقابل الموجب ، في أي نوع من أنواع القراءة بل كانت هذه الأنا تفتش عن صورتها في تراث جاهز ، سبق تصنيعه من قبل ، في كتابات محمد الخضر حسين وأمثاله من ممثلي المدرسة القديمة . ولذلك فإن نفي القيمة الذي نقابله في كتاب الشابي ليس نفيًا للتراث المستقل الذي نعرف بعضه ، أو نحتج ببعضه على الشابي بل هو نفي لتراث سابق التجهيز - في كتابات الاحيائيين ومختاراتهم الشعرية على السواء .

ويبدو أن الشابي لم يلتفت - في حماس معارضته كتاب محمد الخضر حسين - الى الفارق الحاسم بين ما هو سابق التجهيز ، ابتداء ، وما هو معطى مستقل ، يتضمن

بل خلاف حول قراءة الحاضر نفسه ، وما يترتب على ذلك من خلاف حول الكيفية التي يمكن بها قراءة هذا الماضي .

أما الشابي - وكان في العشرين من عمره - فقد كان يعي أنه يعيش في طور من « أطوار الانقلابات الكبرى » التي يريد فيها التاريخ « أن يدور دورته المحتومة الخالدة » وأن الاستجابة إلى المد الصاعد من هذه الدورة الانقلاية للتاريخ تعني « التطور والتحرر والاستحالة » وترتبط بالدوافع التي تتوتر معها الوعي منشطرا إلى شطرين : « شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه ، و شطر مشوق طامح الى المجهول وما فيه » (٤٢) .

وعندما يصبح التطلع الى المستقبل - في هذا الطور - مشبوبا بلهفة الوعي على مفارقة كل ما يعوقه من الماضي ، والابحار صوب ما يلوح له من بوارق المستقبل ، تتصاعد حدة احساس الوعي بالعناصر الجامدة في الحاضر من ناحية ، وتسقط هذه الحدة نفسها على الماضي - خلال عملية قراءته - من ناحية ثانية . ولا يرى الوعي من الماضي - والأمر كذلك - سوى مجلي لما يدعم العناصر الجامدة في الحاضر ، فينفي الوعي قيمة هذا الماضي ، مسقطا بعض الحاضر على كل الماضي ، على أساس من قناعة مؤداها :

« لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب . ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة . أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة » (الخيال الشعري : ١٠٦)

ولا تختلف دوافع عملية قراءة الماضي التي انتهى بها الشابي الى هذه النتيجة عن دوافع عمليات القراءة التي قام بها العقاد وطه حسين وجبران للماضي نفسه إلا في

الدرجة فحسب . ان الفارق بين هذين النوعين من الدوافع فارق بين توتر الوعي الذي يسقط نفسه على الماضي ، مرة بالسلب وأخرى بالايجاب ، لكن باعث الاسقاط واحد في الحالين ولذلك نفى الشابي القيمة عن الماضي كله ليدفع المد الصاعد في « الدورة الانقلاية » التي يعيها ، وأثبت العقاد وطه حسين وجبران القيمة في بعض عناصر هذا الماضي ، ليدفعا المد الصاعد للدورة نفسها .

لقد أعاد طه حسين - على سبيل المثال - اكتشاف أبي العلاء ، وأعاد العقاد اكتشاف المتنبي . ولم تقتصر القراءة - عندهما - على إعادة الاكتشاف ، بل تضمنت عملية إسقاط لافتة بفكان المتنبي تجسيدا للفرد المتميز في تأييه على الآخرين وفقرده على مجتمعه ، في عصر أصبح « الفرد الغد » فيه مركز الكون في الاقتصاد والسياسة والفكر والادب ، بل في عصر أصبحت « عبادة بطولة » هذا الفرد موضوعا بارزا في الكتابة (ولنتذكر ترجمة محمد السباعي الباكرا لكتاب كارلايل « الابطال » وصداه اللافت) . وكان أبو العلاء نموذج آخر لهذا الفرد الغد في اندفاعته المذهلة - بأقصى درجة من القلق والتمرد - في عوالم الأفكار والمذاهب والعقائد . ولا يختلف جبران عن صاحبيه إلا على أساس من قلقه الروحي الخاص ، هذا القلق الذي وجد ملاذه وأسقط صورته على ابن الفارض ، وهو فرد فذ آخر « كانت روحه الظمآنة تشرب من خمرة الروح فتسكر ثم تهيم سابعة ، مرفرفة في عالم المحسوسات حيث تطوف احلام الشعراء وميول العشاق وأمانى المتصوفين ثم يفاجئها الصحو فتعود الى عالم المرئيات لتندون ما رأته وسمعتة بلغة جميلة مؤثرة » (٤٣)

وإذا كانت القراءة التي قدمها الشابي قد اقترنت

(٤٢) آثار الشابي ، ص ١١٥ .

(٤٣) جبران المجموعة الكاملة ، ص ٥٦٥ .

السامي - من عمق وانطلاق في الخيال (هذا التمييز الذي أكدته العقاد قبل ذلك في تقديمه الديوان الثاني لرفيقه عبدالرحمن شكري - ١٩١٣)^(٤٤). ويتحدث طه حسين - بعد العقاد - عن « تغريب الشعر العربي » الذي قام به شعراء المهجر خصوصاً جبران ، ليرى - في هذا التغريب - « تشريفاً للشعر العربي ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا ما لم يتعودوا أن يسيغا من قبل »^(٤٥).

والعقاد هو الذي قال - في تقديم الديوان الأول للمازني ، عام ١٩١٣ ، في القاهرة^(٤٦) :

« لقد تبوأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي » .

وطه حسين هو الذي قال - في تقديم أطروحته عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » ، عام ١٩١٧ ، في باريس :^(٤٧)

« إني أعتقد بمتمهي اليقين أن تأثير أوربا ، وفي مقدمتها فرنسا ، سيعيد الى الدهن المصري كل قوته وخصبه » .

وكلاهما قد تعارك - مع الآخر - عراقاً نقدياً لافتاً ، جر اليه الخصوم والانصار ، بعد ذلك ، تحت عنوان « اللاتين » و « السكسون » ، أو تحت قناعين لهذا الآخر على السواء .

وقراءة الشابي لتراثه جانب من جوانب هذا السياق العام . ينسرب نموذج الآخر فيها ليصبح النموذج الأعلى

بالنفي ، في مقابل القراءة التي انطوت على الايجاب عند العقاد وطه حسين وجبران ، فإن كلا النوعين من القراءة وجهان للوعي نفسه ، في دوافعه المتحدة العلة المختلفة المعلول . كل ما في الأمر أن هذا الوعي يؤكد القيمة في الماضي ليعود فيسلبها منه ، أو العكس ، في نوع من الانقسام الحاد بين أقصى مدى البحث عن نظير قديم وأقصى مدى البحث عن جدة التفرد . ولكن يزيد من حدة الوعي في - هذا الانقسام - نموذج الآخر ، الذي ينطوي على وعد المستقبل ، كما يطرحه الغرب (المتقدم) على الشرق (المتخلف) . ولنتذكر أن الفرد « الغد » الذي تحولت بطولته الى عبادته ، وفرديته الى ايمان بلا نهاية ، ليس سوى مجلي لنموذج هذا الآخر الذي يخافيل الوعي المنقسم على نفسه بحلم المستقبل ، ويشره بقرب وصول « الدورة الانقلابية » - في تاريخه - الى كمالها - ويقدر اسهام هذا الآخر في حدة التمرد على عناصر الحاضر الجامدة ، بفاعلية التضاد بين المتقدم والمتخلف بميسهم هذا الآخر في توجيه قراءة الحاضر والماضي على السواء ، فيتحول الى ما يشبه النموذج الأعلى الذي تتقمصه الذات القارئة لهذا الوعي المنقسم ، في نفيها القيمة عن الماضي كله - كما فعل الشابي - أو اثبات القيمة لبعض عناصره - كما فعل العقاد وطه حسين وجبران .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يبحث العقاد وطه حسين وجبران عن تجليات مشابهة لنموذج هذا الآخر في تراثهم ، وأن يرد العقاد عبقرية ابن الرومي الى أصله الرومي ، وإلى ما يتميز به الجنس الآري - عن الجنس

(٤٤) لمزيد من التفاصيل راجع :

— M. Abdul-Hai , op. cit , pp . 129 — 134 .

(٤٥) طه حسين ، حديث الأربعاء (القاهرة ١٩٦٢) ١٤٦/٣ - ١٤٧ .

(٤٦) ديوان المازني (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة) ص ١٣ .

(٤٧) طه حسين ، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، المجلد الثامن من الأعمال الكاملة (بيروت ١٩٧٥) ص ١٦٦ .

الذي تتحدد بالقياس إليه قيمة الماضي الشعري ،
فتتحد الذات القارئة بهذا النموذج ، أو تتقمصه ،
وتنطلق باحثة في التراث عن ما هو صدى له ، أو ما هو
صورة مستقلة لها بعد اتحادها به ، فتنتهي القراءة الى
النفي المطلق للقيمة ، وتختتم بنبرة تذكر بالنبرة التي
افتتح بها طه حسين كتابه « في الشعر الجاهلي » منذ
سنوات ثلاث فحسب ، ولكن على نحو أكثر حدة ،
فنسمع :

« ذلك رأيي في الادب العربي وفي موقفنا تجاهه ،
أقوله لأنه الحق وإن كنت أعلم أنه سيغضب
طائفة كبيرة ممن يؤثرون الحياة في أكناف الدهور
الغابرة ، حيث السكينة التي لا تصم الآذان
والسبات الذي لا يستفز الحياة ، ولكنني في غنية
عن سخط هاته الطائفة من الناس وعن رضاها ،
لأنها تقدس كل ماض وتعبد كل قديم لا لأن فيه
حقا ونورا ولكن لأن رداء القدم يكسب مهابة
الماضي وجلال التاريخ ، أنا في غنية عن مثل
هاته الطائفة من الناس » (ص ١٢١) .

من المؤكد أن الشابي كان سيرضي هذه الطائفة التي
يتحدث عنها ، لو بدأ بداية شبيهة بالبداية التي انطلق
منها أحمد شوقي - النقيض الاحيائي في الابداع - عندما
قال (في العام الذي صدر فيه) « الديوان » للعقاد
والمازني : (٤٨)

والله ما موسى وليلاته
وما ثمرتين ولا جيرزيل
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو جنيل
قد صورا الحب وأحداثه
في القلب من مستصغر أو جليل

تصوير من تبقى دمي شعره
في كل دهر وعلى كل جيل
يفضل قصائد جميل بثينة على « ليالي » ألفرد دي
موسيه وقصائد مجنون ليل على قصتي لامتريين
« جيرازيلا » و (رفائيل) أو يقول كلاما شبيها بما قاله
محمد الخضر حسين قبله بسبع سنوات عندما قارن - في
كتابه - بين تشبيه لفيكتور هوجو وتشبيه لمعروف
الرصافي . ولكن الشابي صدم هذه الطائفة ، عندما
عارض كتاب محمد الخضر حسين ونقض نظريته الى
الخيال ، وعندما تصاعد بلامرتين - ومن شابهه بالطبع -
الى أعلى عليين ، وهبط بشعر أمثال المجنون وجميل الى
أسفل سافلين ، ونفى أن يكون العرب قد صوروا الحب
وأحداثه في القلب ، من مستصغر أو جليل فهم جفاة
غلاظ الأكباد ، ماديون ، لا ينظرون الى المرأة الا
بوصفها لعبة للهو الجسد . وهل نجد بين هؤلاء العرب
فيما يقول الشابي - شاعرا « يعبد في محبته ذلك الجمال
الروحي المجسد » كما يقول لامتريين ؟ (ص : ٩٠)
والاجابة عن سؤال الشابي معروفة ، تردنا الى
« الوسط الطبيعي » الذي حرم العرب من « النظرة
الروحية العميقة التي نجدها عند الآريين » من ناحية -
وإلى النزعة المادية التي أجذبت الخيال - نهر الانسانية
الجميل الذي أوله الروح وآخره الله - من ناحية ثانية -
والشابي - في كلتا الناحيتين - تلميذ مخلص للعقاد (أبيه
الفكري) وجبران (أبيه الروحي) فالأول علمه أن
الجنس الآري صانع أساطير وشعب خيالي ، بحكم
وسطه الطبيعي الذي يوحد بين الجميل والجليل ،
والثاني علمه : أن « الانسان كائن منتصب بين اللانهاية
في باطنه واللانهاية في محيطه » وأن للتخيلات رسوما
كاثنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس » . (٤٩)

(٤٨) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة (القاهرة ١٩٦٢) ١٧٣/٢ .

(٤٩) جبران : المجموعة الكاملة ، ٥٨٨ ، ٢٩٢ .

هناك من يقول : البداية دائما صعبة ، اذ أنها تعتبر مفتاح الموضوع المطروح للمناقشة ، أما أنا فأرى أن المواضيع المجردة الأدبية بصورة خاصة ، يمكن إيجاد أكثر من مفتاح واحد للدخول الى قلب الموضوع ، شريطة وجود رابطة بينه وبين المشكلة المطروحة للمناقشة والمطلوب ايضاحها ، وبالنسبة لموضوعي هذا - وأعتقد أنه متشعب ورحب جدا - يمكن استخدام أكثر من مفتاح واحد للوصول الى لب المشكلة ورأيت هذه الكلمة - لأنثريه جيد - من كتابه (ثيسوس) مناسبة لذلك ، حيث يقول على لسان احدى شخصياته (ولكن ما سر هذا كله أيها الاله الواضح ؟^(١) ما أصل هذا العناء ؟ ما أصل هذا الجهد ؟ ونحو ماذا ؟ ما عله الوجود ؟ وما علة البحث عن علة لكل شيء ؟ كيف نتجه ؟ وأين نقف ؟ متى نستطيع أن نقول لقد انتهى كل شيء آمين ، كيف الوصول الى الاله حين نبدأ من الانسان ؟ واذا بدأت من الاله فكيف أصل الى نفسي ؟ ولكن أليس من الممكن أن يكون الاله من صنع الناس كما أن الناس من صنع الاله ؟ في مفترق الطريق هذا ، في قلب هذا الصليب يريد عقل أن يثبت .

علام تعبر هذه الأسئلة ؟ انها تعتبر عن معاناة الانسان ، وهو مرمى في هذا الكون الواسع الشاسع ، وتعتبر أيضا عن فضوله لمعرفة كل شيء ، وعن قلقه المرتبط بعمره المحدود .

باختصار انها تعبر عن لا معنى الحياة عنده ، ولكن هل هذا هو كل شيء ؟ ألا يمكن أن نربط استفهاماته بالمزيد من استفهامات أخرى ، ونقترب من اطار الواقع أكثر خارجين عن دائرة التجريدات . ألا يمكن أن نربط العناء بجذر مغروس في قلب الواقع الاجتماعي وكذلك الجهد ؟ ألا يمكن ربط السؤال المتعلق بسر نهاية الوجود أو بدايته بالواقع بالذات ؟ ألا يمكن إيجاد أسس واقعية لكل الأسئلة التي تحلق فوق مستوى العلاقات الاجتماعية ، دائرة في فلك من الأفكار المجردة ؟ هذه

هول الأغرّاب الطافاري ورواية "المسخ" نموذجاً

ابراهيم محمود

(١) جهده أكثره : أوديب وثيسوس - ترجمة : طه حسين - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٣ - أيلول - ١٩٧٧ - من - ١٦٨ .

٢ - عدم الولوج في متاهات ترهق الفكر وتخلخل الموضوع وتبعث على القوضى .

٣ - معرفة الطريق بكل ما فيها من صعوبات ، ومحاولة دراستها ، وتحديد ما يمكن مساعدتنا على المشي فيها - من معلومات وشواهد - أي عناصر ارتكاز - تجعل الموضوع حيا - وكافكا هو موضوع المناقشة - وهو من أكثر الكتاب فزادة وغرابة وتميزا في علاقتهم بالاغتراب وتعاملهم معه ، وارتباطهم به - بل هو من أكثر الكتاب غموضا ومبعثا للتساؤلات العديدة التي ترتبط به .

١ - كونه يهوديا .

٢ - كونه كان على الاطلاع بكل ما يدور من أحداث سياسية - على الساحة العالمية - العربية خاصة - والفلسطينية بصورة أخص باعتبارها كانت (طريدة) الامبريالية وريبتها الصهيونية - وهذه النقطة تعتبر من أخطر النقاط في حياته وفي منهجه الادبي ونتاجه الفكري ، التي يتناولها النقاد في دراساتهم له .

٣ - كونه يتميز بفزادة في اسلوبه الادبي وفي غموض نصوصه .

٤ - كونه عايش أخطر الأحداث السياسية والأزمات الاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها العالم في الثلث الأول من القرن العشرين وخاصة تتويج الرأسمالية بالامبريالية وظهور الثورات التحررية الكبرى في هذا القرن والمجابهة بين الدول المستعمرة والدول المستعمرة ، وقد تأثر بها وأي تأثير في حياته كلها .

٥ - وباعتبار أن كافكا كان مجموعة علامات استفهام كبرى . . سنحاول أن نحدد الموضوع أكثر - دراسته في جانب معين من جوانبه .

حتى نستطيع أن نحدد ما نريد - أي دراسة روايته - المسخ - فقط - ولكن هذا لا يعني أننا سنهمل الجوانب الأخرى من حياته ، والمرتبطة بنتاجه الأدبي ، بل سنحاول توضيحها باختصار ، ونعود إليها بين الحين والآخر حين يتطلب الأمر ذلك - وهو لا بد منه - لأن مجموع ما ينتجه الكاتب أو الفنان بشكل عام ، هو يشكل بناء واحدا متكاملا ، كل لبنة ترتبط بالأخرى

الأسئلة هي التي ستكون نقاطا مضيئة في بحثنا هذا . . ولكن قبل كل شيء لا بد من توضيح نقطة معلقة بسر الوجود الانساني وهي أن الانسان مهما اكتسب معرفة ومهما نما وقوى ، يبقى هناك شيء ما يقلقه يدخل في نسيج وجوده - بالمعنى الوجودي للكلمة ، ولعل هذا الشيء هو باقى الى الأبد - انه السؤال عن معناه كائنات ، محدود القوة نسبي في معرفته - مهما كانت ألمعيته - قصير في عمره بالقياس الى عمر الانسان - وهذه النقطة هي التي أوجدت وولدت - ما ندعوه بالاغتراب - فالانسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا ، بل يعيش فيه الاغتراب . . . وخاصة في مجتمعاتنا المعاصرة . . .

ومادام عمر الاغتراب هو عمر الانسان ، فلا يمكن أن نتناوله من كل جوانبه ، في كافة مجالات المعرفة في الفلسفة والفن والأدب والثقافات المختلفة - وخاصة في مقال محدود كمثلنا . . . وهو الذي خصصت له كتب ومجلدات ، حيث يندر أن نقرأ كتابا مهما كان طابعه ومضمونه ، دون العثور على جذر من جذوره ، ويندر أن نسمع كتابا أو مفكرا أو ناقدا . . . الخ يحدثنا عن موضوع ما ، دون أن نجد فيما يحدثنا عنه ، عن مركز من مركزاته . . . أن الاغتراب من طبيعة الانسان ، بل يمكن القول - والتوكيد على ذلك - أنه دافع أساسي من دوافعه ، وهو يختلف من انسان لآخر ، ومن عصر لآخر ، وذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه ، وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة ، وبطبيعة العصر بقيمه وأعرافه ومعارفه - وما دام الاغتراب متشعب الجوانب ويمثل هذه الشساعة ، فلا يمكن أن نفيه حقه بحثا وتحليلا وتوضيحا ، وخاصة أنه يعتبر من أعقد القضايا والمشكلات التي يواجهها الانسان - المعاصر خاصة وهو ما سنوضحه لاحقا - كما أنه شديد التأثير في الانسان . . حيث نجد كل شخص له موقف محدد تجاهه يتعلق بمنظوره للحياة بكل جوانبها المختلفة . . . ولهذا كان التحديد بسبب :

١ - تعيين الأسس التي يمكن الاعتماد عليها ، وهي قائمة أساسا على - أرض الاغتراب .

وكثرة استعمالها ، ولكن هل معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نبحث عن جذور هذه الكلمة (الاصطلاح) ؟ يمكن ذلك . ولكن لابد من القول : تبقى العملية اجتهداً ، ويبقى الباب مفتوحاً أمام الآخرين - تجاهها ، فالمجردات الفلسفية ليست قوانين عملية ، انها قابلة للتطوير مع اتساع المعارف الانسانية ، وتقدم الوعي البشري ، من جهة أخرى يمكن القول : صحيح أن كلمة الاغتراب تشكل مجالات عدة الا أنها لابد أن تشترك في نقطة واحدة تعود اليها في النهاية ، وهو ما سنوضحه في كتابه (الاغتراب) يبحث - ريتشارد شاخس - في معنى الاغتراب ، ويمكننا توضيح ذلك باختصار في النقاط الآتية :

١ - الاصل اللاتيني لكلمة اغتراب هو Alienation وأحد استخدامات هذه الكلمة يرتبط بما يتعلق بالملكية أي أن فعل Alienate يعني نقل ملكية شيء ما الى شخص آخر .

٢ - يمكن لفظ الاغتراب بمعنى الاضطراب العقلي - للمغترب قد يكون فاقداً وعيه أو مشلولاً أو هناك قصور في قواه العقلية أو حواسه (كنبويات الصرع مثلا) .

٣ - هناك استخدام آخر للاغتراب بمعنى الغربة بين البشر ففعل Alienare يفيد معنى التسبب في فتور علاقة ودية مع شخص آخر أو في حدوث انفصال . . الخ .

٤ - ترتبط كلمة الاغتراب بالغربة Entremung وهذا الاصطلاح يعني التغريب vertremdung (وسوف نوضح لاحقاً معنى التغريب عند برشت) أو السطو أو السلب - وهو يضع اللفظ الألماني fremd مقابل اللفظ اللاتيني alienus واللفظ الانجليزي alien حيث يعني الانتماء الى آخر أو التعلق به (٢) . . . الخ .

بقي أن نوضح معنى كلمة الاغتراب في اللغة الفرنسية - وهو ما يزيد من وضوح الكلمة . . الاغتراب

ارتباطاً عضويًا ، والا فلا يمكن الوصول الى نتيجة تعطي وضوحاً للمشكلة المطروحة والمطلوب توضيحها واستجلاؤها ، كما أنه لابد وقيل كل شيء من تحديد - الاغتراب - وماذا يعني - لنقل : وضع مقدمة تاريخية عنه ، وهو ما يعطي لموضوعنا بعداً أعمق واستجلاء أكثر - كما أن الذي دعانا الى ذلك هو كثرة الدراسات التي تناولته من جانب علاقته : بالصهيونية - هل هو يهودي أم صهيوني ؟-٢- هذه الدراسات التي ركزت أكثر ما ركزت على بعض الجوانب في نتاجه تحت تأثير فكرة مذهبية محددة ، واعتماد رؤية ذاتية نحو ذلك وخاصة قصته (بنات آوى وعرب) وبعض شذرات من مذكراته كما جمعها ونسق فيما بين فقراتها - صديق كافكا اليهودي (ماكس برود) - أما لماذا - المسخ - تمديدًا باختصار - لأنني لم أجِد الا القليل من الكتاب الذي تناولوها - بل جاء ذلك بإشارة شبه عابرة - وحتى اذا كان قد سلط عليها الضوء فهو ضوء معتم . . وقد وجدت في ذلك فرصة سانحة لاستجلاء جوانبها . . فهي غنية جداً بعناصرها وأفكارها وعمق شخصياتها ومضمونها أيضاً - اذاً يمكن ترتيب الموضوع على الشكل التالي :

- ١ - حول الاغتراب بشكل عام .
- ٢ - كافكا والاضطراب بشكل عام أيضاً .
- ٣ - دراسة الاغتراب في روايته - المسخ .

١ - حول الاغتراب بشكل عام :

أ - حول تعريف الاغتراب :

يمكن القول أن من أصعب المشاكل التي تعترض الانسان ، هي تلك المسائل التي لا يمكن اعطاؤها حلاً قاطعاً والحزم بذلك ، وخاصة اذا كان الجدل حولها دائراً بين مفكر وآخر - والاضطراب من أكثر المسائل إثارة للجدل ، لا بسبب غموض معناها ، بل بسبب التعريفات الكثيرة التي وضعت لها وبسبب اتساعها

(٢) شاخس ريتشارد : الاغتراب - ترجمة : كامل يوسف حسين - المؤسسة المصرية - بيروت - ط - ١٩٨٠ - انظر - التحلية اللغوية والفكرية والاضطراب - ص - ٦٢ - وما يلي ذلك .

٢ - مثال آخر على حالة أخرى من حالات الاغتراب وشرحه بعدئذ : (س) مواطن عادي في مجتمع (ص) تمتاز قوانينه بأنها تمثل مصالح أقلية أو فئة محدودة من عامة هذا المجتمع . في هذه الحالة لا توجد أية علاقة بين (س) و (ص) سوى كون (س) يعيش في (ص) وكون (ص) يضم (س) بين ظهرانيه وتوضيح حالة الاغتراب لـ (س) يصبح على الشكل التالي :

أ - (س) مغترب عن (ص) بقوانينه التي تضيق الخناق عليه ، وتحجز حريته ، فبقدر ما يصدر من قوانين تمثل هذه الأقلية الحاكمة ، تصغر حدود شخصيته الانسانية وتقزم حريتها . . ثم أن (س) يعتبر (ص) كابوسا على صدره ومكروها ومعاديا لجوهر انسانيته ، كونه لا يهتم به الا باعتباره تابعا ليس له شأن ، وهو بمقتضى وجوده كمواطن عادي يمارس مهنة صغيرة ، ينفذ هذه القوانين رغم أنه دون أن ينال حقه الكافي مدنيا أو قانونيا ، انه لا يملك بعدا سياسيا أو اجتماعيا أو فكريا كونه لا يملك حرية التصرف باعتباره مأمورا ، وهذا يؤدي الى تشويه ذاته ، واغترابه عن هذه الذات ، ذاته الانسانية . . وتصبح التصرفات التي يقوم بها مختومة بالارغام . . لأنه يقوم بهذا العمل لا ذاك لأنه مجبر بذلك . . وما دام هو كذلك فهو خال من أهم صفة من صفات الانسان بل هي أولى الصفات التي تجعل الانسان مسؤولا عما يقوم به من عمل بدني أو فكري ألا وهي الحرية . . من ناحية أخرى يصبح فردا يفقد طابع انسانيته ، وينظر الى الآخرين اما كأفراد مثله مغتربين عن مجتمعهم وعن ذواتهم ، أو كأعداء بسبب آلية النظام وخلوه من العلاقات السوية . . ثم ان (س) يعيش حالة قلق وسأم باستمرار ، لأنه يتوق باستمرار الى حريته المفقودة ، وكلما ابتعد عنها زاد اغترابه وتقزمت ذاته من الداخل . . ما دام - نظام الاقلية - قائما .

٣ - مثال ثالث من حالات الاغتراب وشرحه بعد ذلك . . (س) مفكر أو كاتب أو فنان . الخ في (ص)

يقابل Alienation وهذه الكلمة بالذات تعني النفور أحيانا - فالنفور بين شخصين يعني أن كلا منهما غريب عن الآخر ، أي يعيش حالة اغتراب وأحيانا الكراهية فالنفور يرتبط بالاغتراب ويولد الكراهية ، وأحيانا ثالثة - العداوة فالالاغتراب يرتبط بالعداوة ، أو يولدها . . وتعني هذه الكلمة أيضا (ارتهان أو استلاب أي : حالة شخص يصبح بفعل ظروف خارجية : اقتصادية أو سياسية عبدا للأشياء ويعامل هو نفسه كشيء^(٣)) وهذه الكلمة مرتبطة بلفظ Aliene الذي يعني (معنوه) أو (مختل) فيا دام الشخص مختلا عقليا فهو مغترب عن ذاته وعن العالم الخارجي ، ومرتبطة بفعل Aliener الذي يعني ملك أو تنازل عن . . أو باع . . الخ - فالمغترب يعاني من نقص في شخصه وقد يكون في عقله ، أو مرتبط بحق من حقوقه . . وهذا يعني أنه مستلب نتيجة هذا النقص أو هذا التملك . . . ونتيجة لما سبق يمكن تثبيت النقاط الآتية المتعلقة بالاغتراب من خلال الأمثلة :

١ - لنفترض أن (س) هو عامل و (ص) رب عمل مستغل . يصبح عندئذ توضيح حالة الاغتراب المتعلقة بهما على النحو التالي :

ان (س) مغترب عن كل ما يقوم به من عمل ، كما أنه مغترب عن كل ما يصدره رب العمل من قرارات تتعلق بالعمل - باعتبارها تجسد مصلحته فقط ، وهو كذلك مغترب عن - الآخرين - الذين يعمل معهم - بسبب الجور اللا انساني الخناق الذي يحتويهم - وعن رب العمل نفسه ، لأنه لا توجد أية رابطة بينهما ، سوى رابطة الكراهية والحقد والعداوة ، وهذه من مولدات الاغتراب بالذات كما أن رب العمل يعتبر مغتربا عن العمال ، لأنه يجسد الملكية في ذاته ، وهو مصدر الكراهية فالقرارات التي يصدرها تمثل مصلحته الانانية باسم الملكية . . ولذا هو مغترب عن ذاته أيضا كإنسان يشعر بعدايات - الآخرين - ومعاناتهم ويعرفها .

(٣) نقلًا عن قلموس - المجلد - تأليف - جهور عبد النور - د. سهيل العريس - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٩ - ص ٣٥ .

القيمي . فالمغترب عن القيم Valeur يسطو على ذاته باستمرار فالذي يكذب يغترب عن الصديق كقيمة انسانية عليا . . والذي ينافق ويحامل الآخرين ويرائي ويدعي أنه يحب النظام مثلا وهو عكس ذلك من أجل مصلحة شخصية يغترب عن الموضوعية والتقييم الايجابي للامور . . الخ .

ب - الاغتراب في الفلسفة :

يقول - ريتشارد شاخ - (ان الاغتراب هو واحد من أضخم المشاكل التي تواجهنا اليوم - حيث يذكر ما يعلنه المعلقون الاجتماعيون - فهي متمثلة في الهوة بين الاجيال في ظاهرة شباب الهيبيز ، في الحركة المناهضة للحرب ، في أزمة الثقة السائدة ، في تحدي السياسات القديمة التي بدأت مع ترشيح السيناتور مكارثي ، وفي حركتي الثقافة السوداء ، والقوة السوداء ، اننا نسمع عن الاغتراب في معرض الانتقادات التي توجه الى طبيعة العمل في الصناعة الحديثة وفي المنظمات البيروقراطية ، الى ماهية الحياة في المجتمع البورجوازي الذي تشكل الطبقة المتوسطة لحمته وسداه ، الى العلاقة بين الحكومة والمحكومين وإلى اهمال وتشويه بيئتنا الطبقية ، وغالبا ما نواجه الاشارات الى الاغتراب بصدد تفاقم السطحية وافتقاده الحميمية في العلاقات بين الناس ، تفتيت مكونات حياتنا ، اعاققة مسار النمو الشخصي للأفراد ، الوجود المنتشر لسمات الشخصية العصابية ، أو اللا انسانية ، غياب الاحساس بجدرى الحياة وتفاقم ظاهرة الاحاد ، وليس هناك على وجه التقريب جانب من جوانب الحياة المعاصرة لم تتم مناقشته من خلال مفهوم الاغتراب ، وأيا كانت الدرجة التي وصل اليها الاغتراب في مسار اعتباره السمة السائدة لهذا العصر فانه من المؤكد أنه يبدو بمثابة شعار العصر (٤) رغم طول هذه المقدمة الا أنني رأيتها مناسبة لاحتوائها على نقاط كثيرة تسلط الضوء على ما نريد توضيحه فالاغتراب داخل نسيج كل شيء . . وكلما تقدمت

كمجتمع . . السلطة بيد فئة محدودة - أقلية من عامة الشعب . . هذا المفكر ينضم الى صفوفها ، ولكنه يجسد مصالحها في كتاباته ، يعتبر نفسه بوقا لها كي تقبله في طبقتها . . وهذه الحالة من الاغتراب ، يمكن شرحها على الشكل التالي :

ما دام هذا المفكر الذي يتلقى النظام ويمدحه ، مستمرا بهذا الشكل فهو سيبقى مغتربا عن ذاته ، انه يكتب ما لا يؤمن به ، فقط من أجل مصلحته المادية ، بحيث يتنازل في كل خطوة - يخطوها تجاه النظام عن جزء من ذاته ، ويكبر اغترابه عن نفسه ، فيقلد ما تكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شؤون المجتمع في الجهاز الاعلى في الدولة ، بقدر ما تكبر الهوة بينه وبين ذاته ، انه يمارس سطوا ذاتيا على ذاته ، والقائمون على تسيير دفة الحكم تكون علاقتهم معه على أساس المفاضلة ان صح القول . . انه لا يقدم لهم كلمات ، وانما يبيعهم ذاته وهم لا يفتحون له قلوبهم ، وانما جيوبهم . . أي لا ينظرون اليه كشخص ينتمي الى طبقتهم وانما - كعامل - يبيعهم فكره (ذاته) وبالمقابل يأخذ أجرا ماديا - لاكرسيا في صفهم . . ولهذا فعند حدوث أقل خطأ من جانبه . . يصبح خارجا - كأي عامل . . لا يعجبه رب العمل ويطرده بعدئذ . .

٤ - يمكننا أن نذكر هنا مثالا رابعا عن حالة الاغتراب نسميها باغتراب الوعي conscience فاذا كان (س) يمثل شخصا جاهلا أميا ويمثل (ص) منظومة المعارف والمعلومات يبقى الاغتراب كبيرا هنا . . فـ (س) مغترب عن عالم المعرفة اغترابا شاملا وهذا يعني أنه لا يعني شيئا عما حوله وما يوجد داخله . انه مغترب عن ذاته وعن العالم معا - فيقدر ما تكون مساحة وعيه ضيقة ، بقدر ما يكون استيعابه للمعلومات الخارجية قليلا . . ويكون تقديره لكل ما حوله من أمور خاطئا . . .

٥ - يمكننا ذكر اغتراب آخر ألا وهو الاغتراب

(٤) شاخ ريتشارد : الاغتراب - ص ٥٦ .

والتسليم لقوانينه . وفي العصر الحديث تعمق مفهوم الاغتراب ، بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية ، وتطور المجتمعات البشرية وظهور الاستعمار ، ووقوف الرأسمالية كسد أمام التطلعات الانسانية ، ومنع الانسان من التعبير عن انسانيته وتحويله الى مجرد سلعة . . . وتجد الاغتراب وقد تعمق مفهومه لدى هيجل ، وقد كانت معالجته له مجردة ، فقد كان كل تطور اجتماعي مرتبطا بالعقل أو نتائج الروح أو الفكرة المطلقة ، وحيث أخذ الاغتراب معناه الاعمق مع - كارل ماركس - ونستطيع أن نخطط للاغتراب لدى كل منها باختصار . . . باعتبارهما رائدين في هذا المجال فالاول يتحول من الواقع الى الفكرة أو يجسد الواقع في فكرة مطلقة والثاني ، يحول الفكرة الى واقع قائم . .

الاغتراب لدى هيجل - الاغتراب عن البنية الاجتماعية يؤدي الى الاغتراب عن الذات . .

- الاغتراب عن الذات يعني أن البنية الاجتماعية ايضا مغتربة عن ذات المرء .

- الاغتراب عن العقل : الاغتراب الاول والثاني يؤديان الى اغتراب المرء عن عقله ، وهذا يعني أن هناك اغترابا كلياً . . فالهوة التي تفصل بين المرء والبنية الاجتماعية ، تؤدي الى خلق شروخ داخل ذات المرء ومن ثم الى خلق تقسيم داخل بنية الشخص بالذات وداخل العقل .

تجاوز الاغتراب لدى هيجل - بتنازل الفرد عن ذاته ، يتم الالتحام بينه وبين البنية الاجتماعية الالتحام - الجمعي - يؤدي الى الغاء اغتراب المرء عن ذاته وهذا الالتحام يؤدي الى عودة النشاط الطبيعي للعقل . . وكل ذلك يتم بقهر الاغتراب عن طريق التسليم . . وهذه العملية تعني ضبابية الرؤية التاريخية لدى هيجل واعتباره أن البورجوازية الالمانية لا يمكن أن تزول بل هي قائمة الى الابد . . ولا يمكن مقاومتها بل الحل الصحيح هو في خضوع الفرد الكلي تحت لوائها ولها . . بالطبع لا يمكن في هذه العجالة الحديث عن كل ما كتبه هيجل عن الاغتراب ، وكيف تطور معه مفهوم

المجتمعات البشرية ، أصبح الاغتراب أكثر حدة بسبب كثرة الوظائف وتعقدها وزيادتها باستمرار ان الفلسفة كونه - أم العلوم - كما يقول (هنتر ميد) تعطينا نتائج جمة حول مفهوم الاغتراب وتطوره وآثاره . . من خلال تمثيلها وهم كثر عدا عن كونهم ينتمون الى مذاهب وتيارات فلسفية متعددة ، كل مذهب وكل تيار له بياناته ومبادئه التي تجسد الايديولوجية محددة في المجتمع . . ولابد من القول أنه لا يمكن الحديث بشكل كامل مهما أوتيت سعة اطلاع ومعرفة وقوة عنها ، فتاريخ الفلسفة وعمرها ، هو تاريخ ميلاد الانسان وعمره . . ولهذا سوف أحاول تحديد هوية الاغتراب عند أهم الفلاسفة وعلماء الاجتماع عبر العصور وباختصار شديد ، حيث يمكن تحديد هوية الفيلسوف وعالم الاجتماع بعد ذلك . . . لدينا افلاطون مثلاً - فقبل كل شيء ، كان مغتربا عن أخلاقيات عصره ومجتمعه ، وكان يدعو الى اقامة نظام جديد في كتابه (الجمهورية) فجماهيره يجب أن يحكمها فلاسفة ، والا فالعدل لن يتحقق حسب زعمه ، وما اعتبار الواقع ظلاً لفكرة كانت تتمحور في ذهنه طوال حياته سميت (بالمثال الا تأكيد على وجود الاغتراب (فالفكرة المثال) هي الصورة الحقيقية التي كان افلاطون يريد تحقيقها . . واعتبار الواقع ظلاً أو شبحاً ، يعني عدم وجود تجانس بينه وبين المجتمع الذي يحويه - قبله - سقراط - أما أشعاره (اعرف نفسك) فتعتبر نموذجاً حقيقياً للاغتراب . . فاغتراب الانسان عن ذاته ، يعني عدم وعيه لنفسه ، وهو أيضاً كان تفضحية مقدسة للاغتراب . وهو الذي دفع حياته ثمناً لما كان يدعو اليه ، وهو يعلم الناس . . ومع بداية عصر النهضة نرى الاغتراب وهو يضرب جذوره في أعماق المعرفة الانسانية ، والواقع الاجتماعي مع (ديكرت مثلاً) في فرنسا وهو يدعو الى العيش وفق رؤية جديدة تعتمد العلم ، ومع شعاره (أنا أفكر اذاً أنا موجود) ويعد ذلك في بريطانيا - مع (لوك) و (هوبز) - الذي كان يرى أن الاغتراب يظل قائماً بين الفرد والمجتمع - ما دام الفرد منفلقاً على نفسه ، وهذا الاغتراب ينعدم ، بانضمام الفرد تحت راية المجتمع

الخارجي هو مجال الكسب كيفما كان - بطريق مشروعة أو غير مشروعة .. المهم الربح : ... هنا الاغتراب الآخر .. سابعا .. الآخرون الأدنى منه (ماديا) يسيلون لعبابه .. يرى فيهم الربح .. يستثمرهم كأية سلعة .. ثامنا .. النتيجة اذا الجحيم .. فالاغتراب يشكل الداخل والخارج : أرباب العمل والعمال أيضا -

كيف يتم الاغتراب ؟ - كل تطوير اجتماعي ليس نتاجا روحيا كما يدعى هيجل - بل نتاج الصراعات الاجتماعية التي تتم بين الناس .. نتاج العمل .. الذي على أساسه تتطور المجتمعات .

لا يتم تجاوز الاغتراب عن طريق التسليم - كما يرى هيجل - وإنما عن طريق الثورة ومحاربة القائمين على النظام السائد المستغل ...

- ماركس بسبب رؤيته الثاقبة للامور .. رأى ان القوانين البورجوازية ليست خالدة ..

فهي كما ولدت مع قيام المجتمع البورجوازي جسدت مصالحها .. تموت بسبب أنانية الاقلية من البورجوازيين . ولأنها هي التي تحفر قبرها بنفسها

هنا أيضا لابد أن نذكر كلمة لابد منها وهي .. لم نستطيع هنا أن نذكر الا رؤوس أقلام صغيرة جدا حول أفكار ماركس - فيما يتعلق بالاغتراب .. الذي يأخذ معنى عميقا منه في كل كتاباته في - الايديولوجية الألمانية .. أو - مخطوطات - ١٨٤٤ - ١٨٤٥ - أوراس المال .. الخ .

بعد ذلك اتسعت حدود الاغتراب في كتابات الكثيرين من الفلاسفة وخاصة الذين ضاقت بهم السبل ، ورأوا في المجتمع الرأسمالي ، خاتمة المجتمعات البشرية ، وأن لا مفر من الخضوع لعصاه ونجس ذلك في نتائجهم الفكري في ألمانيا مثلاً مع شوينهور - الذي رأى أن الانسان هو مغترب ولا خلاص من ذلك في كتابه (العالم كإرادة وامثال) فالإرادة عمياء ، والعالم الخارجي قدر لا مفر منه ، ورأى في التقدم وهما ليس الا .. وفي كتاباته ولد اليأس والخوف

الاغتراب ابتداء من مقاله عن الحب ، حيث يتم تجاوز كل هوة عن طريق الحب .. وانتهاء بظهور عمله الضخم - ظاهريات العقل الكلي - أو فينومينولوجيا الروح - كما يترجمها البعض .. وما كتبناه هو عبارة عن رؤوس أقلام صغيرة عن معنى الاغتراب لدى هيجل وتعامله معه ...

الاغتراب لدى كارل ماركس : الأسباب : المجتمع البورجوازي هو الخاضع لسيطرة فئة محدودة .

هذه الاقلية وانطلاقاً من مصالحها ، تمارس كل مهنة تزيد أرباحها .

كيف يكون الاغتراب ؟ - العامل قبل كل شيء سلعة - وهنا يفقد جوهره كإنسان حر وواع .

- يعمل من أجل شخص آخر - هو رب العمل .. يبيعه قوة عمله بأجر زهيد - ما ينتجه يكون غريباً عنه رغم أنه يرتبط به .. انه يذهب الى - الشخص الآخر ..

- الانتاج يصبح موضوعاً غريباً بالنسبة لمنتجه .. ولا يشعر منتجه بأية رابطة به .

هذه العملية تولد اغتراباً شاملاً بسبب آلية الاستغلال التي يتحكم بها رب العمل ..

وتفسير ذلك يكون هكذا .. يشعر العامل بالغربة الكاملة يكره ما ينتجه ... لانه لا يدر عليه ربحا .. بل يصبح عامل تشويه لذاته أولاً ويصبح الآخرون .. من معه - أعداء له - فالعامل تنتظره ورقة الفصل عند أقل احتجاج يصدر عنه ، ويمجد خروجه ، يحل آخر محله ، ثانياً .. رب العمل يمثل الكراهية ذاتها وهو سبب جوعه وفقره وفقد حريته ثالثاً .. كل ما هناك من قوانين في تشويهه من الداخل وتدافع عن سلطة رب العمل رابعاً .. رب العمل مغترب أيضاً عن الآخرين من أمثاله لان قانون فصل القيمة اللانسانية يشعل نار العداوة بين هؤلاء فالكل يخضعون لقانون الغاب الاقوى هو السائد خامساً : رب العمل يفقد وجوده كإنسان له قيمة المثل .. ان الوحش هو الذي يترعرع في داخله - انه يغترب هنا عن ذاته .. سادساً : العالم

بسبب تصاعد السيطرة الرأسمالية ، وبالمقابل كان رد فعل الجماهير المناهضة يفرعه . . . وكذلك نيتشه - الممهد - لولادة النازية - فالسورمان - هو الذي يستحق العيش والاعتراب يظل قائما . . . ما دام الانسان هو مجموعة من القيم الانسانية المثل . . . ولقد حققت النازية أفكاره حيث دمرت ثلاثة أرباع المنجزات التي حققها الانسان خلال تاريخه الطويل

واذا اقتربنا من الفلسفة الوجودية . . رأينا الاعتراب أرضا خصبة . . ترعى عليها أقلام الوجوديين فهي تفرص على حرية الانسان ، ولكن هذه الحرية تتجاوز ذاتها نفسها ، بحيث تصبح - حرية بلا حرية - وتبقى الذات هي المعيار لكل شيء . . وقد بدأت بدورها بالنمو مع - كيركجارد - فالمرء مغترب عن ذاته وعما حوله . . واليأس صفة داخل نسيج وجوده ، وقد رأى أن تجاوز الاعتراب يتم عن طريق الدين . . ثم تطورت هذه الفلسفة ، وتفرعت الى شقين - الشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية المتدينة - والشق الذي يمثل الفلسفة الوجودية الملحدة . . بالنسبة للشق الاول لدينا - بردياثيف - الذي يرى أن - الحرية المطلقة - هي أساس الشخصية الحقيقية للانسان . . وأن مشاكلكم تحلها الوجودية المسيحية - ولدينا أيضا - غبرييل مارسيل - وكارل يسبروزومارتن بويد ، وكلهم يلتقون في نقطة واحدة ألا وهي أن الاعتراب ينتهي مع الانسان بمجرد تسليمه بالدين المسيحي . . أما الشق الثاني فيمثل - هيدجر الذي وضع الانسان أمام الموت . . فهو معرض له في كل لحظة ، يعاني الاعتراب - ولدينا أيضا كامو الذي اعتبر حياة الانسان بلا جدوى . . وسارتر الذي اعتبر ذات الانسان ناموس الوجود . . وسيمون دي بوفوار التي رأت في الفشل عنوانا عريضا يزين جبين الانسان . . . الى آخر ما هناك من ممثلي هذه المدرسة . . باختصار ان الوجودية تعتمد على اللاعقلانية . ظهرت في ألمانيا مع بداية الحرب العالمية الاولى مع أزمة البورجوازية وحدة تناقضاتها ومن ثم انتشرت في فرنسا

عن طريق (جان وهل) ومن ثم في كل الدول البورجوازية . . ويظهر الاعتراب بشكل صارخ في كتابات ممثل الوجودية الجديدة (كولن ولسن) الانكليزي . . فأللا انتهاء صفة تطبيع نفسيات الكثير من الكتاب والمفكرين والفنانين - وهذا يظهر في كتابه الاول (اللامنتمي) حين يبين لنا من خلال معالجته لنتاج الكثير من الكتاب والفنانين امثال : ويلز وهنري باربوس وكامو وسارتر ونجسكي وفان كوخ ودستوفسكي . . الخ حالة الغربة التي يعيشونها . . فهم يقفون خارج المجتمع وضده . . وكذلك في كتابه (ما بعد اللامنتمي) وأيضا في (سقوط الحضارة) . . الخ ولكن معالجة (ولسن) لهؤلاء مرتبطة برؤية ذاتية للأمور . . وهو من ممثلي جيل الغضب الذي ظهر في بريطانيا . . بسبب حدة التناقضات والتوتر في العلاقات الاجتماعية ، في اعقاب الحرب العالمية الثانية . .

يمكننا أن نتكلم أيضا عن الاعتراب الذي تغلغل في نتاج الفرويدية المرتبطة أصلا بالازمات الحادة التي شهدتها المجتمع الرأسمالي ، وزلزلت أعماق الانسان المعاصر . . والفرويدية نسبة الى (سيغموند فرويد) تدعي أن هناك صراعات عقلية تسيطر على الانسان رغم أنه وهي مرتبطة بالحافز اللاشعوري نحو اللذة ونحو العدوان . . أي أن كل ما يصدر عن الانسان وكل ما ينتج عنه ينبع من اللاشعور . . وهذا يعني أن الاعتراب ، يعتبر ملازما للانسان دائما ، وليس هناك أي اعتبار للعوامل الخارجية الاجتماعية . . فالعنف خالد مع الانسان وكذلك الحروب . . وهذا يعني أن الانسان يقاتل ويمارس العنف لان ذلك من طبيعته . . (ان تاريخ الانسانية البدائية مفعم بالجريمة . وحتى اليوم فان تاريخ العالم الذي يتعلمه أطفالنا في المدرسة هو في الاساس - سلسلة من الجرائم ضد الجنس البشري) (٥) ترى أي أساس يؤكد - فرويد - ما يذهب اليه ؟ سيكون الجواب طبعا مرتبطا باللاشعور ، وباللاشعور فقط . . وعند فرويد كل المجتمعات سواء في ذلك لا

(٥) فرويد ، سيغموند : أفكار لازمة الحرب والموت - ترجمة : سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١ - ١٩٧٧ - ص ٣١ .

بعد .. وكذلك في نتاج فيخته وشيلنع وهولباخ وستانا
وديموي .. ونتاج - ديلرو وروسو وفولتير وكانت
وبيلنسكي - وتشرينفسكي ... الخ ..

وكل هؤلاء - وغيرهم وهم كثر - ساهموا - كل منهم
حسب طريقته ونظريته للامور - في تفسير ظاهرة
الاغتراب - ابتداء باغتراب الانسان عن الله .. وانتهاءً
باغترابه عن ذاته .. وما ذهبنا اليه كان على سبيل المثال
أو التلميح لا أكثر .. أي الغاية من ذلك هي توضيح
أن الاغتراب يتضخم ويتشعب كلما تعقدت المجتمعات
البشرية وتطورت .. لتحدث مفصلاً بعد ذلك عنه في
نتاج كافكا وخاصة - المسخ .

د - الاغتراب في الادب والفن

يمكن اعتبار أن كل رائد - مهما كان طابعه - يحوي
بلور اغتراب في بنيانه الداخلي وأيضاً - كل عمل أدبي أو
فني .. لابد أن نعثر على جذور للاغتراب .. منذ اقدم
العصور وحتى الآن .. مع التأكيد على أن الاغتراب
يميل نحو التضخم والتشعب كلما تقدمنا الى
الامام .. أي أنه يمد جلوره أكثر كلما اقتربنا من
العصور الحديثة وخاصة في مجتمعاتنا المعاصرة ..

ففي اليونان ، نستطيع أن نقر الاغتراب في نتاج
هوميروس (الالياذة والاولديسة) حيث يعتبر اول شعراء
اليونان فمن خلال الحديث عن الحرب الدائرة بين
الاثنين والطرواديين وتدخل الالهة فيها .. نلمس
اغتراب الانسان وضعفه أمام الطبيعة وقواها وكذلك في
مسرحيات (ايسخولوس : أبو المأساة اليونانية) و
(سوفوكليس) و (يوريديس) فالانسان أقرب الى أن
يكون مسيراً لا خيراً في أعمالهم وكذلك في مسرحيات
(اريستوفان : أبو الملهة اليونانية) .. الخ

واذا تجاوزنا - ما قبل الميلاد - الى الامام - وتوقفنا
عند - شكسبير .. الذي يمثل علامة مضيئة في تاريخ

فرق بين المجتمع الاشتراكي والمجتمع الرأسمالي ..
وليس لديه أي استعداد في القول أن الحروب والجرائم
مرتبطة بالمصالح الانانية ، وأن الاستعمار القائم على
القمع والارهاب واستغلال الآخرين هو الجسر الذي
يربط بين الدول الرأسمالية وذات الانظمة القمعية
الكبرى ، والدول المتخلفة وامتصاص ثرواتها وخيرات
شعوبها .. انها نظرية تبرر كل سلوك عدواني وكل حرب
يقوم به الانسان ضد الآخر ودولة ضد أخرى . (لان
الحضارة اسلوب لمواضع يجرى فوق الانسانية)
ويذهب فرويد الى أبعد نقطة من نقاط التطرف حين
يقول (ان هذا الاسلوب من أساليب النمو قد يكون في
- خدمة - ايروس - (٦) وايروس - تعني الشبق - أو
الغريزة الجنسية - أو الليبدو في نظر فرويد وعلى هذا
الاساس ، وان أقل تطرفاً - ولكن على نفس طريقة
فرويد - كانت معالجة مثلي هذه المدرسة التابعين ، لكل
الامراض العقلية التي يعانيها الانسان المعاصر (ابن -
المجتمع الرأسمالي) التي تعمم على الجميع - وكذلك
كافة المشكلات التي تعترضه من أمثال - أريك فروم -
الذي يدعي أن جميع الناس مغتربون وهذا يتجلى في
سلسلة الكتب التي أصدرها (المجتمع السوي - وراء
قيود الوهم - مفهوم ماركس للانسان ..) وكارين
هورني - فالفرد مقموع - وهو مغترب عن ذاته ..
فالامور تختلط لديه دائماً .. لا يميز بين ما يريده وما
يرفضه بسبب هذا الاغتراب عن الذات .. وكونه
مقموماً .. وهذا يتجلى في كتبه (طرق جديدة في
التحليل النفسي - صراعاتنا الداخلية - العصاب والنمو
الانساني .. الخ) .

لقد كان بوجدنا أن نتكلم أكثر من ذلك عن الاغتراب
في الفلسفة .. ولكن ضيق المجال حال دون تحقيقه
ذلك .. حيث يمكننا أن نعثر على جلوره في - فلسفة -
ارسطو .. قديماً - وسبينوزا (في العصر الحديث
وبوزانكيث - وميرلوبيتي ولوكاتش وبلخانوف .. فيما

المسرح العالمي . . لرأينا في أعماله - الانسان -
المغترب - بشكل صارخ . . ألم يكن هو نفسه مغتربا . .
وهو يشق طريقه في قلب المجتمع الانكليزي ويفرض
وجوده ؟ أليس - هاملت - مجسدا للانسان المغترب عن
كل ما حوله ، يشبه في ذلك دور - اوديب - الذي يمثل
الانسان الذي لا يعرف ماذا يتخفى له الاقدار ؟
وكذلك - الملك لير - المغترب عن العالم الخارجي . . ان
معظم شخصيات مسرحياته اما هم مغتربون عن
الآخرين أو عن العالم الخارجي أو عن ذواتهم . وفي
القرن العشرين نستطيع العثور على الاغتراب بشكل
ساطع - لدى بريخت - فهو هنا يسمى - التغريب - Ver-
fremdung - فما هو معنى التغريب ، وهل يعنى
السلب أم الإيجاب ؟

(ان تغريب حادثة أو شخصية ، يعنى ببساطة
تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر ،
معروف أو بديهي ، وايقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها
(٧) هكذا يعرفه - بريخت . . وهذا يعنى أن التغريب هو
اليقظة نفسها ، الفعالية لا الانفعالية ، تجاوز الاغتراب
بعد معرفته . . أى كما يقول (فردريك اوين) هو
(استلاب الاستلاب ، أى استلاب ايجابي) (٨) وفي
مكان آخر من كتابه عن بريخت يعرف التغريب بأنه
(صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ومعرفة الذات) (٩)
فبريخت انطلاقا من رؤيته النافذة للوقائع اليومية
والمشكلات التي تعترضه وقضايا عصره ، وخاصة مع
- ظهور النازية - وعلان - هتلر - الحرب على العالم
أجمع ، والهجمة الامبريالية على الشعوب المستضعفة
التي كانت تحلم بالاستقلال . . أي ما يسمى - بالمسرح
البريختي - الذي يختلف كليا عن قواعد المسرح الارسطي
فيما يتعلق بالزمان والمكان والحدث ، وكيفية تعامل
المتفرج مع المسرحية ، حيث يكون منفعلا متقبلا لما

يشاهده ينجرف مع الاحداث ، يراقب ما يجري دون
ابداء رأى . . الخ أى أنه يندمج كليا مع أحداث
المسرحية - انه مغترب عن ذاته . . عن عقله . .
انفعالى . . سلبي . . أما لدى - بريخت - فالمتفرج
فعال ، بعيد عن أي انفعال ، هناك حد يفصله عن
المسرحية (مغترب ايجابي ، يتقبل ما يشاهده بعد
تقييم . . لا تجرئه الاحداث . . يحكم على المسرحية
بوعى تام . والذي يقرأ مسرحياته مثلا (الام - مؤتمر
غاسلى الادمغة - رجل برجل - الاخوة هوراس والاخوة
كوراس - حياة غاليه . . الخ) لا ينحرف مع
أحداثها . . وإنما يندمج معها دون أن ينفعل ، ومعه
عقله ينشط . . يقيم ويحكم وكأنه مؤلف آخر . . وحين
نقرأ مسرح اللامعقول . . يظهر الاغتراب السلبي
كاملا . . فالاحداث تدور وتظهر دون أن يستطيع المرء
أن يندمج معها والشخصيات لا يمكن الحكم عليها
والاندماج مع حركاتها . . انها تدور في دوامة من
الصعود والهبوط . . تطرح أفكارا . . دون أن يكون
هناك تهديد لذلك أو تسلسل منطقي بين أحداث
المسرحية . . وكل ذلك يرتبط بأزمة المجتمعات
الرأسمالية وأزمة الانسان المعاصر ، الذي شوهته
الحضارة الآلية ، المختومة بقوانين المنافسة اللانسانية
حيث الانسان معزول عن كل ما يجري . . هكذا
نلمس - مسرحيات - صموئيل بيكيت مثلا . . وكان
النظام السائد ، سرق من المواطن الواقف تحت لوائه ،
نشاطه كاملا . . فقط أصبح لولبا في آلة يتحرك ،
حسب تعليمات مبرمجة سابقا . .

وهكذا يكون شأن الرواية . . نلذة ولادة
البرجوازية . . والنبتة التي نمت وترعرت مع نموها
وترعرعها . . فمنذ مطلع القرن السابع عشر - ظهرت
رواية - دون كيشوت - لسرفانتس الذي كان مغتربا عن

(٧) اوين فردريك : برنولت بريخت (حياته - فنه - وعصره) - ترجمة : ابراهيم العريس - دار ابن خلدون - ط ١ - ١٩٨١ - ص ١٦١ .

(٨) اوين فردريك : ن . م : ص ١٦٣ .

(٩) اوين فردريك : ن . م : ص ١٦٥ .

والبيرتو مورافيا في (امرأتان مثلاً) - واريك ماريا ريمارك في (للحب وقت وللموت وقت) وفي أعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما بعد انتصار الثورة الاشتراكية - ١٩١٧ - حيث نلمس همجية القوى - الامبريالية وجشعها والصمود اللامتتهى لها من قبل الانسان الروسي مثلاً (الدون الهادي) لشولوخوف و (درب الالام) لالكسي تولستوى - والمتمردون لبوريس ارباتوف - وكيف سقينا الفولاذ لاوستروفسكى وأرض الام لجنكيز ايتمانوف . . الخ) لقد كان لهمجية القوى الامبريالية ووحشيتها تأثير كبير جدا . . بحيث أدى الى ظهور مدارس أدبية متنوعة في اتجاهاتها ورؤاها وتعاملها . . ففيها ظهرت تيارات تعاملت سلبيا مع الواقع ، ولم تستطع أن تستجيب ايجابيا معه . . حيث كان غتوما بألة الرأسمالية وكابوسها . ، كما أدى الى تخويف ممثليها ، ولجؤتهم الى التقوقع داخل ذواتهم وصنع عوالم خيالية وكالتعبيرية والرمزية والدادائية والسريالية والمستقبلية . . الخ) من أمثال (هاز نكلير وايدشميد وانغريف وسترنديبرغ من ممثلي التعبيرية - وبلوك وبيلي وفياشيلاف وايفانوف من ممثلي الرمزية - وتسارا وهولسنينيك وكوكتو . . الخ من ممثلي الدادائية واليوت وجيمس جويس - وهنرى ميلر - وازر اباوند - من ممثلي السريالية ومارينيتى وكامنسكى وماياكوفسكى . . الخ من ممثلي المستقبلين . .)

وتطورت الرواية كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية الى حد كبير جدا . . بحيث أنها تحولت الى مجموعة هلوسات ليس الا . . وخاصة - موجه ما بعد الرواية مع - بروسست وناتالى ساروت وكلود مورياك . . وغيرهم . . فالواقع هو وجودهم الذاتي . . واذا أردنا أن نكتشف سر هذا الاعتراب الشامل الرهيب لرأيناها كامنا في تعقد العلامات الاجتماعية داخل المجتمعات الرأسمالية وقوانينها اللاإنسانية . . فهروب الفنان من الواقع ، ولجؤه الى واقع خيالى مزيف في نفسه ، ما هو الا تعبير عن موقف سلبى تجاه الواقع ، وتقييمه اللاموضوعي لما يراه - كونه كابوسا لا يمكن ازالته ، وانه

الآخرين انطلاقا من بعد نظره ، ويسبب موقفه السياسي من أحداث عصره - والاجتماعي أيضا . . حيث تجسدت مواقفه من خلال شخصية بطله دون كيشوت - الذي كان يسخر من كل شيء . . ومن خلال تطوره ، كنا نلمس شخصية الرجل الايجابى ، الذي هاجم كل ما يحطم الانسان وقيمه ، ويستغله هو والآخرين ، وفي روايات - بلزاك - المتكاملة في (الكوميديا البشرية) تجسدت شخصية الكاتب المغترب ، الذي حور لنا الفساد الاجتماعي لطبقة النبلاء ، وكيفية استغلال البؤساء ، وصور المآل الذي تنتهى اليه هذه الطبقة ، وهو السقوط الحتمى ، فباعثارها ينبوع الاغتراب وتشويه جوهر الانسان لا بد لها من نيل جزائها - الزوال - وهكذا شأن روايات - زولا وستندال . . الخ واذا تقدمنا صعدا تجاه تحول البرجوازية من طبقة كانت تمثل مرحلة متقدمة في تاريخ الحضارة الانسانية الى سد يعيق التقدم ، وتستغل الانسان ، رأينا الاغتراب وقد استفحل أكثر ، فكلما انحطت أخلاقياتها نتيجة تمسكها بمصالحها الذاتية ، واستغلال الآخرين اتسعت حدود الاغتراب ، ويمكن لمس ذلك في روايات - ديكنز (اوليفر تويست مثلاً) وجون شتاينبك (عناقيد الغضب) مثلاً وهوغو (البؤساء مثلاً) وأعمال الكتاب الروس العظام في مرحلة ما قبل الثورة أمثال (شلدين - بوشكين - غوغول - تشيخوف - تولستوى - دوستوفسكى . . الخ) . . وقد تأصل الاغتراب أكثر في مطلع القرن العشرين . . حيث تحولت الحضارة الى آلة ، تستخدمها الرأسمالية في تحقيق مآربها ، وظهور الامبريالية ، ومع الحربين العالميتين - الاولى - والثانية خاصة . . ازداد

تمزق الانسان الداخلى . . ابن المجتمع الرأسمالى خاصة ، كونه يتلقى التأثير المباشر من نظامه . . وقد تجلى تأثير وحشية وأنانية الرأسمالية وامبريالياتها والحربين اللتين اشعلتهما في أعمال همنغواى (مثلاً : وداع للسلاح - لمن تفرع الاجراس - عبر النهر ونمو الاشجار . .) وهنرى باريسوس في - النار - مثلاً -

ذلك يترك لريشته حرية الحركة ، ولهوساته حرية التصوير . . وهذا يجسد أزمة الانسان المعاصر في المجتمع المعاصر في المجتمع الرأسمالي أيضا . . كأي فنان أو كاتب بعيد عن واقع الحياة الاجتماعية وهذا يظهر في أعمال - هنري روسو ممثل البدائية ، وجان ديوفى ممثل التقيعية ، وبيكاسو ويول سيزان وديلويني . . الخ من ممثل التكعيبة ، وهانز آرب ودوشان وجوان ميرو وفرانيس بيكاسيا من ممثل الدادائية ، وسلفادور دالى وكوبان من ممثل السريالية ومارينيتى - وبالاوكارا وروسولو . . الخ من ممثل المستقبلية ، ومارك وكل سيزان وفان غوخ وشاغال . . الخ من ممثل التعبيرية . . الى آخر ما هنالك من مذاهب وتيارات فنية ظهرت في العالم - الرأسمالي بصورة خاصة - والتي تصور اغتراب الانسان عن كل ما حوله عن ذاته وتخلق له دنيا أخرى هي دنيا السوم والهلوسات . .

وفي الشعر الحديث أيضا نلمس الاغتراب ، كما لمسناه في الفن والموسيقى والرواية مثلا في أعمال اليوت ومالارمي وازراباوند واندرية بريتون وغيرهم . . .

وهكذا حاولت أن أعطى صورة عن الاغتراب في الادب والفن والفلسفة بعد تعريفه . . لم يكن قصدي من وراء ذلك ، تقديم - بانوراما عنه عبر العصور . . فهذا فوق جهدي وفوق استطاع كل منا . . بل كان ما قدمته على سبيل الذكر لا الحصر . . وأعتقد أنه كان لا بد من ذلك . . حتى يكون ما أقدمه داخل الاطار الصحيح ، أى - الاغتراب عند كافكا - ودراسة روايته - المسخ - من خلال هذا المفهوم . . فلدراسة أى موضوع كان ، أعتقد أنه لا بد من تمهيد له ، حتى يكون هناك استعداد لهضمه والتأقلم معه ، وحتى يكون واضحا - وهذا رأيي الشخصي - فان أى عمل كان ، لا يمكن توضيحه أو تقريبه من الازهان ، فور معالجته ، فهذا العمل الادبي لا بد من مقدمة تاريخية اجتماعية له ، حتى يستطيع تحديد موقعه على أرضية الواقع الذي أظهره الى الوجود . . .

سوف يبقى ، فهو أبدي في رأيه ، وقد يكتب عنه ، فاضحا إياه ، واصفا كل ما يتعلق به ، متحدثا عن محتواه اللانساني . الا أنه من خلال ذلك يرينا إياه عملاقا فوق أن يقضى عليه ، ويحل محله واقع آخر انساني ، كما يظهر في أعماق الكتاب الواقعيين أمثال (مكسيم غوركي - غوغول - الكسى تولستوى - رسول حمزاتوف - بنسوينف - ناظم حكمت - نيرودا - اراغون . .) أو الذين اعتمدوا طريقا جديدة في تصوير الواقع الرهيب اللانساني الذي أفرزته القوانين الرأسمالية وأذناها . . . وهم ممثلو الواقعية السحرية أمثال (غابرييل غارسيا ماركيز - اغوستورو اباستوس - استورياس - كاربونتيه . . الخ) فعبّر تصويرهم المذهل لواقع الاغتراب الذي يعيشه الانسان ، نلمس - الجذور العفنة والمشرقة على الذبول المسببة في أمريكا اللاتينية مثلا . . وعبر قراءتنا - لخريف البطريق - لماركيز - والبابا الاخضر لاستورياس - ومملكة هذا العالم لكاربونتيه . . الخ وفي الموسيقى أيضا كفن ولد مع الانسان ورافقه وجسد معاناته . . آماله وآلامه نستطيع قراءة الاغتراب . . ومن أبسط الامثلة . . على وجود الاغتراب الشامل الذي يعيشه الفنان المعاصر ، الذي ينعزل عن الواقع الاجتماعي وتياراته المتدفقة . . كأي كاتب من كتاب اللامعقول أو ممثل رواية الرواية . . من أبسط الامثلة . . الموسيقى الصاخبة التي تطن في الدماغ وتلسع الانسان دون أن يكون هناك أى استمتاع ، أو رد فعل ايجابي من قبل المتلقى . . فقط هناك مجموعة من الآلات التي تتبع وتتشوه الانسان بالذات . . تبعده عن واقعه الذي يعيشه . . ولكن اذا أردنا الحقيقة هي نموذج من نماذج الحضارة الآلية التي ولدها المجتمع الرأسمالي المادى الذي يعتمد الربح ، لصالح فئة محدودة . . بكل الطرق وهذا يظهر في موسيقى (الروك اندرول - والتويست - والسونيكا . . الخ) . .

وكذلك في الفن . . فالصور مرتبطة بالهذيان الكامنة في لاوى الفنان . . الواقع هو ما يحسه الفنان ذاتيا . . لا الواقع الذي يعيشه الناس عامة . . وعند

أو هيوم وبصورة خاصة مع (أدمون هوسيرل - ١٨٥٩ -
١٩٣٨) الذى ادعى أن موضوع المعرفة ينطلق من
الوعي الذاتى ومعرفة العالم متمثلة بالذات فقط ، وله
دور كبير في ولادة الوجودية Existentialisme التى
ظهرت بعد الحرب العالمية الاولى منادية بالحرية الفردية
وتفسير كل ما يتعلق بالوجود الموضوعى للأشياء ذاتيا مع
(مارسيل ويسايرز وكامو وسارتر وسيمون دى
بوفوار . . الخ) الى آخر ما هناك من المذاهب والتيارات
والمدارس والاتجاهات الفلسفية ، حيث أن معظمها
ترتبط بالصراعات الاجتماعية في قلب المجتمع
البرجوازي ، والازمات التى كان المجتمع الرأسمالي
يخضع لها ، والايان أن الفرد هو كل شيء ، لا
المجموع ، وهذا ما كان يتلأم مع رغبات وروى
ومطامح وأهواء الطبقات التى لا تخضع لاية قيمة انسانية
الا على أساس المنفعة المادية . . فالانسان لا يقيم حسب
ما ينادى به ، من أفكار وقيم روحية ، تعتبر الانسان
غاية الغايات ، ولا يقيم حسب أخلاقه ، وإنما ما يملك
فقط لا غير . . من جهة - كانت الفلسفة الماركسية
نشطة في ذلك الوقت في عصر كافكا ، مقابل كل ذلك
حيث كانت تشرح جثة - الرأسمالية ، وتعزى
أخلاقياتها ، مبينة أن الصراعات التى يعانىها الانسان في
مجتمعاتها ليست خالدة ، وإنما مرتبطة بها ، وأن زوالها ،
يعنى انقراض انسانية الانسان مع ممثليها (ماركس وانجلز
وبعد ذلك لينين وبلخانوف وغرامشي . . الخ)
وكانت تلعب دورا كبيرا في توجيه الانسان ، نحو
الطريق المثل في الاعتزاز بنفسه وفي مواجهة من يشوه
قيمه ، وفي الربط بين الناس جميعا ، الذين يوجد فيهم
بينهم الاستغلال الطبقي ، وعدوهم الوحيد المستغل
الشروع ، مالك المصنع - الشركة - الارض . . الخ

ب - على الصعيد السياسي

مع ولادة كافكا - ١٨٨٣ - كان قد مضى على تحول
الرأسمالية الى امبريالية عدة سنوات من سنة ١٨٦٩ الى
سنة ١٨٧٩ - نضجت الرأسمالية ، بفضل ثمرات صناعاتها

٢ - كافكا والاعترا ب بشكل عام :

قبل أن ندخل عالم الاعترا ب الكافكاوي ، لا بد من
تحديد السمات الاساسية لعصره :

أ - على الصعيد الفلسفي : كانت معظم التيارات
والمذاهب الفلسفية قد ظهرت الى الوجود في عصره -
الذرائعية Praomatism - التى تضع المنفعة
الشخصية مقياسا للتعامل مع المحيط الخارجى ،
وسيلة لتحقيق ما يريده المرء ، وقد تجسدت على يد
(تشارلز سانديرس - جون ديوى - وليم جيمس -
شيلر - ستيانا . . الخ) والكانطية الجديدة
Néokontisme حيث يعتمد على تفسير ما يتعلق
بالعالم الخارجى بطريقة ذاتية . . مع ممثليها (ليبمان
وتوكو وكاسيرر وفندلباندو برنشتاين ونيكولاى
هارتمان . . الخ) والحدسية الفلسفية intuitionnis
mephilo sophique التى تربط معرفة العالم
الخارجى بالادراك الحسى الخالص وقد مثلها (برغون
ولواسكى وغيرهما . .) والفرويدية . .
Freudisme - نسبة الى سيغموند فرويد - ١٨٥٦ -
١٩٣٩ - التى تضع اللاشعور والغريزة - والذاتية مقابل
الشعور الواعى والمعرفة الموضوعية وتبرر الحروب
والفروق الطبقة وسيادة مبدأ القوة . . الخ مع ممثليها (أ
هورني - وكاردينز - وأريك فردم . . الخ)
- واللاعقلانية - irrationnalisme - هى التى تضم
اليها الحدسية الفلسفية التى ترى في الحروب قوانين
طبيعية ، وفي التمايز الطبقي حقيقة خالدة وكذلك
الفرويدية . . التى تفسر باسمها تصرفات الناس
انطلاقا من لاوعيتهم وغريزتهم - وهى التى تعتبر العالم
حقيقة غامضة ضبابية - وأى تصرف - مهما كان خطره -
يقوم به الفرد ، يبرر سلفا لانه هناك قوة داخلية أقوى منه
تقوده . . وهذا ينسجم مع رغبات - السيد البرجوازي
أو الرأسمالي أو المستعمر . . مع ممثليها شوبنهاور
وكيركجارد وأعضاء . . الفرويدية والحدسية الفلسفية
والظواهرية Phenomenalisme التى تعتبر
الاحاسيس وحدها الموضوع المباشر للمعرفة - مع بيركل

وسقط خلفاؤها وولاتها وموظفوها أسرى مصالحهم وأنانيتهم ، وبما أنها قامت على القوة ، فبأنحلالها تزول بالمقابل ، فأصبحت صيدا ثميناً - مأدبة عامرة بأشهى المأكولات تتنافس الدول الكبرى فيها بينها ، للحصول على هذه المحتويات النادرة - وبدأت الاحتكارات بالشكل ، وظهر دور الرأسمال الكبير ، في تمويل الشركات والمصانع وخزينة الدولة ، وأصبح الرأسمالي - صاحب صناعة وكرسى في الوزارة بنفس الوقت معا . فهو يدعم الدولة ، ويساهم في تنفيذ مشروعاتها بروؤس أمواله الضخمة ، والدولة تدعّمه بسور من القوانين يحمي مصالحه ، وتقدم له العون (الجيش وجهاز الأمن وتفتح سجونها لاعدائه من العمال والمتمردين على (ذئبته) وتهديه - بطاقة استثمارات في مستعمراتها ، ومع الزمن ، كان الرأسمالي الأكبر - السيد الأكبر في المجتمع القائم على الفروق الطبقيّة ، وكان جيش العاطلين عن العمال والفقراء يكبر باستمرار ، بفعل المنافسة الحادة بين أصحاب الرساميل والمصانع - فالأقوى هو الأكثر غنى وتعمقت الهوة بين الإنسان من حيث هو قيمة عليا ، وبين ما يصبو اليه من تحقيق آماله الانسانية - السعادة والرفاهية والحياة السعيدة لكل الناس ، وأصبح بعد ذلك قيمة فقط ، مما أدى الى استلابه من كل معنى أخلاقي أو قيمة معنوية . . ومع ظهور دور الرساميل في كل مجال من مجالات الحياة (سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وعسكريا) بدأ عهد جديد في تاريخ البشرية . . ونعني بذلك - الاقليات التي ثبت وجودها في أي مكان - بما تملك - وفي الدرجة الاولى - كان اليهود يتصدرون هؤلاء - بفعل ظروف تاريخية سياسية اجتماعية اقتصادية - أدت الى أن يظهروا بمثل مآظهم وأقوياء بنفوذهم ، مع ولادة الامبريالية خاصة ، فهم بفضل مكانتهم المادية ، كان لابد للدول الاوربية الكبرى بقوتها ، والتي تعتبر المال بمثابة الدم في عروقتها . . كان لابد لها أن تفتح لهم صدرها رحبا من أجل كسب ودهم ونيل رضاهم ، والاستفادة من رؤوس أموالهم ، وكييل المدح لهم وتنفيذ رغباتهم . .

وتقدمها وتضخمها ، بحيث كان لا بد من البحث عن أسواق خارجية لامتلائها بمنتجاتها ، والحصول على المواد الخام لها ، بعد أن امتلأت أسواقها الداخلية وطفحت ببضائنها ، وتعرضت للكساد ، وما كان بإمكان الجميع الحصول عليها ، لان الاموال كلها تجمعت في أيدي حفنة ضئيلة من بين عامة أفراد المجتمع ، وتحملت الرأسمالية موتها ، كيف سيكون رهيبا ، فكان لا بد من إيجاد الحل لمشكلتها المستعصية ، لانقاذها من الافلاس المنتظر ، وهو حل لا يبدأ الا بباراقة دماء الشعوب المستضعفة - خارج حدودها - بعد أن امتصت دماء بنى جنسها في مجتمعاتها ، وكذلك بالسطو على مواردها وخيرات بلادها واحتلال أراضيها بالقوة لضمان بقاء رأسها - وتموين مصانعها بالمواد الخام والأيدي العاملة الرخيصة ، وزيادة أرباحها . . من هنا ارتبطت الأرباح بباراقة الدماء ، والمكاسب المادية لعدد محدود من هؤلاء الذين يتمسكون بزمام السلطة بالنار والدم على حساب جوع وافتقار وموت الملايين داخل البلاد . . ومن هنا بدأت مرحلة الاستعمار أو ما يسمى - بالامبريالية ؟ .

في عصر كافكا - كان ثلاثة أرباع العالم في غياهب التخلف والفقر والعبودية تعيش ، والربع الاخير في بحبوحة العيش ورفاهية لامتناهية ، بل أقل من الربع . . كانت - بريطانيا - المملكة التي لاتغيب عنها الشمس ، وكانت فرنسا وايطاليا واسبانيا والمانيا دولا رأسمالية استعمارية أيضا ، وكانت - تركيا - أقوى امبراطورية حتى مطلع القرن التاسع عشر ، نفوذها يتغلغل في ثلاث قارات - آسيا وافريقيا وأوربا ، قد بدأت بالتضعف والوهن ، أمام طوفان العلم والتكنيك والصناعة المتطورة للدول - السابق ذكرها - وبدأت حدودها بالتقلص ، وقواتها بالتراجع نحو العاصمة - الاستانة - المتداعية المتآكلة كلغة - كافكا - أمام زحف السياسة القائمة على أرقى الانجازات والاختراعات العلمية للدول الاوربية ، وبدأت ممالكها الواقعة تحت صولجانها ، تسقط الواحدة بعد الاخرى . . لقد فقدت قوتها السابقة - وهزل جيشها -

الدينية ، يمكن دغدغة مشاعر اليهود في كل انحاء العالم ودعوتهم الى وطنهم المزعوم - (الام التي انتظرتهم بعد قرون وقرون - طويلة من الضياع والتهيه والبعثرة في قارات العالم) . ومن الناحية الاقتصادية : تبقي - فلسطين رسمياً - مقراً لليهود بكل ألوانهم وجنسياتهم التي حملوها معهم من بلاد الدنيا قاطبة ، ولكن فعلا هي للدول الاستعمارية الرأسمالية ، حيث تعتبر المفتاح للدخول الى قلب الوطن العربي ، وبث السموم في جسده وامتصاص خيراته ، ليس هذا فقط بل وضرب وافشال أي مشروع كان ، يرمي الى تقوية الوطن العربي ، ويوقفه على قدميه ، أيضا وهذه نقطة لا بد من ايزادها تصبح فلسطين سوقا واسعة لمنتجات هذه الدول ، وكذلك الاسواق العربية المجاورة وغير المجاورة التي تتمدد تحت آلة التخلف ، وكذلك تستطيع أن تحصل على أرباحها بالملايين في هذه المنطقة وذلك ببيعها أسلحة ومعدات حربية وآلات وسيارات ، باعتبارها متخلفة ، أيضا يعطيها التخلف اجازة مفتوحة ، لاستثمار أموالها فيها ، وتنفيذ مشروعات ضخمة ، واحتكار هذه المشروعات والحصول على مواردها بأرخص الاثمان . . الخ ومن الناحية السياسية والاقتصادية أيضا ، وفيما يتعلق بداخل هذه الدول الاستعمارية والتي تحوي يهودا - وخاصة الاغنياء منهم - على أراضيها ، فهي تتخلص من منافسة الرأسماليين منهم - لرأسمالييها في أسواقها التجارية وذلك بارسالهم الى فلسطين أو باقناعهم أنها تمثل المشروع الأكبر للحصول على أرباح خيالية وتصبح هذه الاسواق خالية بعدئذ من مخططاتهم التي هي في غاية الاتقان - ومن الناحية الفكرية يتم اقناع اليهود ، أنهم ماداموا مشتتين في قارات العالم ومتفرقين من بعضهم البعض ، فسوف يكونون تحت هيمنة العناصر الاخرى ، ومن ثم مغتربين ومحاضون من كافة الجهات - وفلسطين هي الوصفة المتظرة التي تحوي كل الادوية المغرية ، لانقاذهم من الاغتراب المدمر والميت الذي هي فيه ، وقد كان كافكا - مطلعا على مثل هذه الامور ، وعرض لامثال هذه الضغوط والرؤوس الثمينة (الادبية والعلمية

وكانت بريطانيا السبابة الى ذلك ، فبسبب أحلامها الاستعمارية وحاجتها الى المال ، وبما أن اليهود كانوا بمثابة - النبع المادي الذي لا ينضب - وانطلاقا من رغبات هؤلاء في تنفيذ وتحقيق ما يريدون - التقى الطرفان - بريطانيا بقوتها السياسية والعسكرية ، واليهود بقوتهم المادية وأحلامهم الصهيونية . . وبما أن بريطانيا كانت تحتل مناطق واسعة من الوطن العربي - وفلسطين كانت من هذه المناطق . . فقد كانت الضحية وثمان يدفع بالمقابل لليهود . . في عصر كافكا كان وعد بلفور - ١٩١٧ - بتحقيق هذا الوعد . . حيث أعلن أن فلسطين وطن قومي لليهود - رغم أنف العرب المرضى في ذلك الوقت ، وكافكا كان يشهد ذلك . كونه كان يهوديا . . أما عن صهيونية ، فهذا بحث سوف نعود اليه لاحقا .

ولم يحىء أو يكن اختيار فلسطين ، وطناً قومياً لليهود اعتباراً أو عقوياً ، وإنما جاء نتيجة دراسة على المتوسط وتشرف على منابع النفط ، في دول الخليج والوطن العربي الذي يحتل موقعا استراتيجيا بين قارات ثلاثة (آسيا - افريقيا - أوروبا) وموقعا حضاريا ، ويمتاز بغنى ثرواته وموارده المعدنية ومحاصيله الزراعية ، وهذا مايسل لعاب الدول الاستعمارية لهذا جاء اختيار - فلسطين بالاجماع من قبل هذه الدول - كي يبقى الوطن العربي دائما في حالة دفاع عن النفس ، أو في حالة توتر ، توضع كل امكانياته في خدمة متطلبات الحرب ، ويبقى متخلفا ، مادامت هذه الحالة مستمرة ، وجاء اختيار - فلسطين - كونها الارض الموعودة - أو أرض الميعاد - أو الوطن الام - بالنسبة للعقيدة الصهيونية - لقد تم اختيار فلسطين من قبل بريطانيا بالذات - حيث كانت تستعمرها - الى جانب استعمارها الدول اخرى في الوطن العربي - العراق والاردن واليمن ومنطقة الخليج العربي ومصر - بموافقة نداتها من الدول الاستعمارية الاخرى (فرنسا ايطاليا - اسبانيا - وامريكا التي قويت شوكتها واحتلت مكانة بريطانيا بعد الحرب العالمية الاولى) وتم تقديم فلسطين لليهود لقمة سائغة لأن كل الظروف والمخططات كانت مساعدة لذلك فمن الناحية

والفكرية . . الخ) التي تعرض هي أكثر من غيرها للاغراءات أو الترغيب والترهيب - حتى يتم استثمارها لصالح الصهيونية وقاربها - كما حدث مع - جان بول سارتر - وهكذا يمكن أيضا استقراء - أفكار - فرويد ولا عقلانية تحليلاته النفسية ، أما ماذا كان رد فعل كافكا - تجاه ذلك ، وكيف يربأي شكل تجسد فنيا لديه ، لهذا ما سيتم توضيحه لاحقا أيضا - ولا بد من ذلك - حتى يتم وضع كل شيء في الصورة الصحيحة .

ج - على الصعيد الادبي

في عصر - كافكا - كان العالم يعيش ميلاد - الاكتشافات العلمية - في كافة المجالات - الصناعية والطبية والطباعية والفنية ، ومعها كان "الادب" بفروعه المتنوعة يعيش حياته الذهبية ، وابداعاته في مذاهب وتيارات متعددة ، ليصور كل ما يطرأ من تغيير على الارض وفي منظور الانسان ، واتساع رقعة علاقاته مع الآخرين ، لقد انطلق من عقله ، فهو لم يعد يفكر ضمن حدود ضيقة لاتتجاوز مساحة ظله ، وهو لم يعد يكتفى بأن الارض التي يراها هي الارض الوحيدة ، وإنما خلق بخياله الى آفاق بعيدة ، لقد نما فيه - بروميثيوس حقا - الذي لا يابه بالخطر أو السوبرمان الذي يخترق كل المصاعب التي تقف في وجهه ، وهذا يرتبط بتقليص مساحة الارض ، أو الكرة الأرضية ، بسبب تلك الاكتشافات العلمية المذهلة ، التي أعطت للانسان الثقة بنفسه ودفعة قوية جدا لاكتشاف حقيقة كل شيء غامض لديه . . هذه المدارس والتيارات والمذاهب الادبية نستطيع أن نوجزها في النقاط الآتية : - . . .

١ - الواقعية بأنواعها المتعددة ، وترتبط بدراسة الامراض الاجتماعية ، ونوعية العلاقات الاجتماعية ، ومن يمثلها ، فواء هذه العلاقات يوجد شرح كبير وخطير يهدد بانهار النظام الاجتماعي الذي يقوم على أساس من الاضطهاد الطبقي واللامساواة ، وانعدام

القيم الاخلاقية بالفرد فيه إما أن يكون ذئبا أو فريسة ، وهي تمتد من الواقعية النقدية بدرجاتها المتفاوتة بين الجدة والاصالة والعمق والسطحية واللاوضوح أحيانا أخرى ، حتى الواقعية الاشتراكية التي تجسد في الشخصيات الادبية في الرواية واقعا ليس مرغوبا فيه ، أي لا انساني يسير نحو الهاوية ، واقعا آخر ينمو في قلب الواقع المنهار . . يحتفظ الانسان بقيمه وهو يمثل أعلى القيم . نرى ذلك - أي كتاب الواقعية بكافة أنواعها - في نتاج : السيداس ارجاداس ولويزا ماي الكوت وشروود اندرسون وبلزاك وبلبكر وتشيفوخ وتورجنيف وتوروتسن ، وابتون سنكلير وجيوفاني فرجا ويلمار سود برج وجول رومان وجوركي . . الخ .

٢ - الرواية التاريخية : التي تعالج الواقع الاجتماعي ضمن قالب تاريخي ، ونراها في نتاج هيرفي الن وسجيرد ارنست فون فلدنبروخ . . الخ

٣ - الرواية الساخرة : وهي التي تعالج المواضيع الواقعية والاحداث الاجتماعية بقالب فكاهي ساخر ، ونراها في نتاج : جون اسكين وجين اوستن وريكارو بالما وفرنسيس بوني وفومبونا ووفينوبلاسكو ومارك توين وجاناثان سويتف وأنتول فرانس وفورستر وهينرخ مان . . الخ

٤ - الرواية التحليلية النفسية وهي تعالج الواقع الاجتماعي بمشاكله وأمراضه ، من خلال انعكاسها في نفوس الناس ، فمن خلال التحليل النفسي الدقيق ، لأعماق شخصيات الرواية ، نكتشف معاناتها ومصادر همومها ، ونستقرىء أفكارها المنبعثة من أرضية واقعها الاجتماعي ، نرى ذلك على سبيل الذكر في نتاج : تولستوى ودستوفسكي وميتندال وتوماس مان وجورج مريدث . . الخ .

٥ - الرواية الدائرية : أو الرواية المعقدة التي لا تحتفظ بالتسلسل الزمني والترابط المكاني ، فأحداثها تتأرجح وتذاع - في - قضاء الوعي وهي تعالج تأثير شخصياتها

الصورة التي تمثلها لنفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة . وعندما نقول أن بيكاسو انسان فنحن نعني أنه ليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم أو صانع معجزات . انه انسان ومصور ، أي رجل يلتهم الدنيا بعينه . ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد ، يوجد رأس انسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول^(١٠) .

٢ - واقعية عصرنا واقعية تخلق الاساطير ، واقعية ملحمة ، وواقعية بروميثيوسية^(١١) - ماذا نستنتج من النقطة الاولى ؟ انها تتعلق بكيفية تناول أعمال فنان ما ، والتعريف بها - فبوشكين كشاعر وكاتب - وديكنز كروائي وسلفادور دالي كفنان وبريخت ككاتب مسرحي وسومرست موم كروائي وكاتب وقاص . ان كل هؤلاء مهما كانت هوياتهم وعوالمهم متلونة بالغربة والامزجة المختلفة ، فهم ككل الناس يعيشون في مجتمع فيه نظام محدد ، مخطط حسب قوانين ودساتير محددة ، وسلطات مختلفة ، ومواقفهم تجاه كل ما يجري في مجتمعاتهم تستند الى ايديولوجية محددة لكل منهم . فكل منهم قبل كل شيء انسان ، كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية ، يتلقى ذبذباتها ، ولديه رد فعل محدد ينسجم ورؤيته لواقعه الاجتماعي . . وكافكا - كروائي وكاتب قصص ورسائل ومذكرات ، ابن مرحلة محددة ، وعاش أجواء اجتماعية محددة . البيت - كائن لعائلة يهودية ثرية . . وتشيك في البداية ومن ثم الماني بعد ذلك ، ومتأثر بثقافات متعددة من الكلاسيكية الى الواقعية الاشتراكية ، ومن الاشتراكية الطوباوية الى الاشتراكية العلمية ، ومن الثقافة العبرية الى الثقافة السائدة في المجتمع الذي عاش فيه . . اذا - وانطلاقا من الاختلافات وهي ايديولوجية ودينية وفكرية ونقدية . . الخ حوله - يعتبر - كافكا - انسانا - وليس نبيا من أنبياء اسرائيل ، كما زعم بعض النقاد - انه ابن

بالواقع - المحيط بها من خلال لغة محدودة ، تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة ، نراها في نتاج : مارسيل بروسست وجيمس جويس وفرجينيا وولف . . الخ .

الى آخر ما هنالك من المذاهب والتيارات الادبية التي عاجلت المشاكل الواقعية بطرق مختلفة ، فيما يتعلق بالحياة والموت مثلا لدى اوانامو وملفيل وباريوس والنزعة الواقعية المتطرفة لدى توماس هاردي ، وكنوت هامسون والرواية الاخلاقية لدى - جورج اليوت - والغيرية لدى - بوريس باريس - فكل هذه الانواع ، عايشها - كافكا - فكان لابد أن يلم بها ومن ثم يجد له عالما يخصه ، ويميزه وسطها .

عالم الاغتراب الكافكاوي

سأثير هنا نقطتين أركز عليهما للدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي ، النقطة الاولى تتعلق بالفنان وهويته الفنية ، والثانية تتعلق بمفهوم الواقعية وأهميتها الفنية وقيمتها وتبيان علاقة الفنان معها ، ونوعها ، ونظرة الى الحياة بكل جوانبها ومحتوياتها من خلالها ، والنقطة الاولى والثانية موجودتان في كتاب - روجيه رودي - (واقعية بلاضفاف - الاولى في - مدخل الكتاب ، والثانية في خاتمه الكتاب . . سوف أسجلها هنا حرفيا ، ومن ثم أعمد الى تسليط الضوء عليها بعد ذلك ،

١ - تسأل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : « هل أنا من سكان المريخ ؟ » ثم أسدي للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا فيه تقول أن بابلو بيكاسو ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب ، وكل مظاهر الكائن البشري ، ويضيف غارودي - معلقا على ذلك (ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لاأسطورة وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه

(١٠) غارودي ، روجيه : واقعية بلاضفاف - ترجمة : حليم طومسون - دار الكتب العربي بالقاهرة ١٩٦٨ - ص ١٧ .

(١١) غارودي ، روجيه : ن . م - ص ٣٣٢ .

الكرة الارضية والثقافة الانسانية ومتأثر بأجوائها . .
 وحين ندخل عالمه . . علينا - التجرد قدر الامكان
 ولانستطيع أن نقول كليا ، باعتبار أنه في تناول الحقائق
 المجردة ، لا يمكن التخلص من التمهيد كليا علينا
 التجرد من أفكار مسبقة تسيطر على لا وعينا ، واعتبار
 كافكا - انسانا قبل شيء ، انه مثلنا يحس ويشعر ويشم
 ويتذوق ويحلل . أما مسألة التأثير في وبالعالم فهذا بحث
 آخر ، يدخل ضمن اطار - منظور الكاتب أو الفنان -
 وحين يضيف اليه صفات هي أوسع منه ، فهنا يكمن
 الخطأ الكبير ، إذ أن كل المقاييس الفنية والنقدية التي
 نستخدمها في مناقشة وتحليل نتاجه لا يمكن أن يكون
 دقيقا بأي وجه . . انه فنان قبل كل شيء يحس ويتأثر
 ويؤثر بكتابات في الآخرين . . ان النتاج الادبي لكاتب
 ما ، يوضح الهوية الداخلية لصاحبه ، اذا تم استقراؤه
 موضوعيا . . وكافكا من بين القلائل من الكتاب
 والفنانين الذين عولجت نتاجاتهم في منتهى الرؤية
 الذاتية ، وتحت تأثير أفكار مسبقة ، ودارت خلافات
 كثيرة حولها ، بحيث تصبح هذه الاعمال أجساما غريبة
 عن كل نقد لها ومن هذه النقطة نستطيع التعرض للنقطة
 التالية ، والنقطتان : كل منهما تكمل الأخرى . . ان
 الفنان مهما كانت خاصته الفنية ، فهو ابن لواقع معين ،
 ومنظر الى هذا الواقع وقيمه ويتعامل معه من خلال
 رؤية معينة تتناسب ودرجة ابداعه وفهمه له . . قد
 تكون هذه الرؤية تقليدية أو رمزية أو تعبيرية أو
 واقعية ، والواقعية نفسها قد تكون - طبيعية - أو
 نفسية - أو تركيبية - أو وصفية - أو اشتراكية - أو
 سريرية . . الخ - وهذه الرؤية تتعلق بجملته من
 العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان وهي تربوية
 تعليمية اجتماعية فكرية . . الخ وبمقدار ما يتعامل
 الفنان مع الناس ، بمقدار ما يتفهم واقعهم ، بمقدار
 ما يتقن لغة الحياة ، ويحيط بأسرارها ، وتغتنى جمالية
 اللفظ لديه ، وتوسع معالجه الفنية ، ولاتنسى عامل
 الظروف الذي يلعب دورا كبيرا في بلورة أفكار الكاتب
 وابداعه . . ودفعه أحيانا الى صياغة رؤياه بلغة قد
 تكون واضحة أو غامضة . . وهذا الغموض نفسه قد

يكون شغافا أو طلسيا ليس الا . . أثرت ظروف كثيرة
 في تكوين المحتوى الفني لدى - كاتبنا . . فهو قبل كل
 شيء - كاتب يهودي - وثانيا ابن عائلة ثرية وثالثا ابن
 مجتمع شيا . . أحداثا جساما وتحولات اجتماعية
 وسياسية - فترة تحول الرأسمالية الى مرحلة الامبريالية ،
 فترة تحولها الى قوة استعمارية ، فترة الصراعات العنيفة
 والمخاضات المذهلة التي كان العالم يتعرض لها . ففكرة
 القومية كانت تعشش في ذهن كل أمة . . والرأسمالية
 كانت تزداد وحشيتها باستمرار مستغلة كل قيمة انسانية
 الى سلعة والتناقضات الاجتماعية كانت تزداد ،
 الشعوب الضعيفة المستعمرة كانت تستقيظ شيئا فشيئا
 وتقاوم كافة أشكال التخلف ومحتليها وهذا لا بد أن
 نتطرق اليه ونوضحه فكافكا كيهودي أولا يعني وضعه
 جيدا بين بقية العناصر الأخرى غير اليهودية ، فلقد كان
 لطوفان القوميات الذي غمر أوروبا بالدرجة الأولى
 انطلاقا من المانيا وايطاليا بصورة خاصة ، تأثير كبير على
 كل شعوب هذه القارة . . فالدولة المبعثرة الاجزاء ،
 حاولت أن تجمع شتاتها في وحدة واحدة تحت راية قومية
 واحدة ، وكان لانهايز النظام الاقتصادي تحت ضربات
 البرجوازية وصمودها وتوجيهها بالرأسمالية ، وتوحيد
 وتشكيل الاسواق الوطنية ، أثره الكبير أيضا في دفع
 الشعوب المقهورة الى البحث عن طريق لخلاصها من كل
 عوائق التقدم والتطور في الداخل والخارج ، فالخارج
 يمثل في قوة أجنبية تنهب ثرواتها وخيراتها ، والداخل
 يتجسد في عناصر ما عملية (كوجوا دورية) تمنع
 ظهور عوامل التقدم في بلادها - أوليت من شيعة هذا
 البلد أو ذاك - وأعني بذلك - اليهود فيفضل ظروف
 تاريخية اقتصادية سياسية اجتماعية . . الخ استطاعوا -
 وارتباطا مع الظروف الموضوعية الأخرى في الخارج
 مثلا - استطاعوا أن يغنوا ، أو تظهر بينهم ثلاث
 طبقات - على غرار ماتشكيل في الدول القوية الأخرى -
 كفرنسا أو بريطانيا أو الولايات المتحدة الأمريكية :
 الطبقة الأولى تمثل الرأسماليين اليهود الكبار ، والثانية
 تمثل فئة البرجوازية المتوسطة ، وفئة البروليتاريا
 اليهودية .

ومركز الالب في الديقانة اليهودية مقدس ، وقد حافظ جلى هذه الوظيفة ، وكان تاجر كبيراً . . كل هذه الامور ضغطت على العالم النفسي لكافكا أوجعته ، وهو لا يتحمل ذلك ، حيث خلقت منه رجلاً متوتراً معقداً مكروهاً من قبل بقية اليهود - الاغنياء - بسبب التنافس بين التجار - حيث يسود قانون القوة ، والقوة متعلقة بالدهاء وبالوجود المادي - والفقراء ، لانهم مستغلون . . وعامة الشعب ، الذين ما كانوا يطيقون رؤية اليهودي - التاجر الجشع - المنعزل - لقد ولد سنة (١٨٨٣) ورأى الجو العالمي كالحا ولبدا بالغيوم ، فالرأسمالية كانت تنتشر في كل مكان موزعة سموها ، والفساد الاجتماعي كان ينتشر ، وكانت الكراهية لليهود تكبر وتزداد في كل مكان ، وتظهر معها المذابح المعادية للرأسمالية الى جانب ذلك ، كانت الحركات العمالية تقوي للوقوف في وجوه مستغليها . . وتأثر كافكا بذلك - لقد كان أبوه صاحب منشأة ، وعمل كافكا مجبراً فيها - ورأى الاستغلال الشبع الذي يمارسه أبوه ضد العاملين فيها - يقول عن ذلك (أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثيان . . وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين . . كنت تسميهم الاعداء الذين يتقاضون أجراً وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع لاجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجراً . . ولذا لم يعد في امكاني تحمل المحل فهو يذكرني بوضعي الشخصي ازماء وكان لابد لي أن أنضم الى حزب المستخدمين) (١٣) وحول الجو القاتم الذي عاش فيه ، والقسوة التي كانت تضطهده وتشوهه في البيت والمدرسة ، يقول لنا (حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي . كانا لا يعترفان بميزاتي الخاصة وكان كشفي عنها يعني اما أن اكبره المستبد . اواما أن اتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة . . ولكن اخفائي لاحدى مميزات كان يعني أن اكبره نفسي ومصيري وأن انظر

الرثة : واما أن اليهود الرأسماليين الكبار ، كانوا يشكلون عنصراً غريباً قوياً بما يملك من رساميل ، أو رؤوس أموال ثابتة ومتحركة ، ومنافساً خطيراً أمام الرأسماليين الاصليين من سكان البلاد . . وخطراً على وجودهم بالذات . . مع كل هذه الاسباب والظروف ، تشكلت موجة عداوة كبرى للرأسمالية للعناصر اليهودية بالدرجة الاولى لانها : مثل غيرها في البلاد الرأسمالية الاخرى تقوم على استغلال خيرات البلد الذي تسكنه ، وتحرم السكان الاصليين من ذلك ، لانها تستأثر بهذه الممتلكات والثروات التي تستطيع - لو أنها في يد وطنية - أن تساهم في تطوير اقتصاد هذا البلد وتضرب حول نفسها سوراً ، تنعزل خلفه عن بقية العناصر الاخرى غير اليهودية (ومع استمرار هذه النزعات اشتد التضييق على اليهود في اوربا واشتدت الرغبة في التخلص منهم وتهجيرهم الى الخارج . أصبح اليهودي في اوربا ، تحت اشراف البورجوازية الكبيرة وضمن اطار النظام الرأسمالي الحر ، ميتاً بالنسبة للحياة ، غريباً بالنسبة للسكان المحليين الاصليين ، ومتسولاً بالنسبة لمالكى الثروات ، مستغلاً ومليونيراً بالنسبة للفقراء ، رجلاً بلا وطن بالنسبة للوطنيين ، انه منافس مكروه بالنسبة لجميع الطبقات ، هكذا وصف بنسكر الوضع الذي تردي اليه اليهود في اوربا) (١٢) . . وكافكا المواطن التشيكي اليهودي تأثر بكل هذه الظروف . . أي نستطيع أن نقول انه كان مغترباً عن كل شيء . . عن العائلة التي تضمه ، وعن العائلات اليهودية التي كانت تجاوره ، وهو في عزلة عنها ، بسبب ثراء أبيه وعن المجتمع الذي عاش فيه ، كونه يهودياً ، وكونه لم يكن يتحمل العيش في مجتمع ، القيمة الاساسية للانسان تقاس بما يملك من مال وجاءه . :

١ - بالنسبة لعائلته : كان في خلافات مستمرة مع أبيه ، فأبوه كان يحب السيطرة ، حيث كان رجلاً متديناً ،

(١٢) نقلًا عن د. صادق جلال العظم : دراسات يسارية حول القضية الفلسطينية - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - تموز ١٩٧٠ - ص ١٤٦ .

(١٣) كافكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات لحفل زواج في الريف - ص ١٧٨ - ١٧٩ - نقلًا عن روجيه غارودي : واقعة بلا ضفاف - ص ١٢٥ .

لها أثر كبير في حياته ، وفي نتاجه الفني . . مثلاً في (تحريات كلب) نرى ذلك الكلب الصغير الذي يكره بني جنسه ، والرائحة النتنة التي تخرج من أفواههم ، ومراقبتهم الذاتية تجاه الأمور - وهذه النقطة تتعلق بالصهيونية بالذات - وكذلك في بنات آوي وعرب - القصة الثرة التعابير ، وذات المضمون العميق ، حيث رسم فيها - الصراع العربي - الإسرائيلي والمستعمر فيه طرف مشارك - وأبدى رأيه ، ووضع لنا - صورة الصهيوني الطامع في فلسطين ، والنفسية الكالحة والقاتلة لديه . . هذه المواقف تنطلق من البيت ، حيث كان أبوه يحاول التأثير فيه فكرياً ودينيّاً - والمدرسة والتعاليم الدينية اليهودية والطقوس الدينية والضغط التي كانت تمارس عليه من الخارج ، بدءاً من - صديقه - وناشر يومياته وأعماله - ماكس برود - وآخرين ، أرادوا توجيهه وجهة تخدم أهداف ومطامع الصهيونية ، لكنه رفض كل ذلك ، هامي والدته تقول له (حسن اذن ، لا أحد يفهمك . . أنني أفترض أنني غريبة عنك وكذلك والدك - كافكا : بالتأكيد انكم جميعاً جميعاً غرباء عني ان الدم هو الشيء الوحيد الذي يربطنا ، ولكن ذلك لا يعبر عن نفسه) (١٨) صحيح أنه يهودي ولكنه قبل كل شيء انسان ومحكم وقيم مايراه . . في يومياته مثلاً يتحدث عن المهاجرين الى فلسطين من اليهود - في صورة كالحة (ان جميع المهاجرين الى فلسطين يمتلكون عيوناً مسدلة ، انهم يشعرون أن مستعمر قد أصابهم بالعمى ، وبإرتباك يتلنسون المائدة - بأطراف أصابعهم الممدودة .

لنفسى كائنات شرير أو ملعون) (١٩) بل يذهب كافكا الى جد الاعتراف أن كل ما يكتبه هو تعبير عما يلاقيه من عذابات نتيجة سلوك أبيه القاسي (أنت المقصود بكل كتاباتي ، أنا أشكو مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك) (٢٠) وهذا مادفع النقاد الى تفسير أعمال كافكا بأنها رد فعل ابن مضطهد من قبل أب طاغية أو استعملوا التحليل النفسي - الفرويدي بالدرجة الاولى - كما في قصة - الحجر - حيث أن الحيوان الصغير (بطل القصة) لا يجد الامان في أي مكان - وهو بذلك يجسد رغبة كافكا بالذات . . وسوف نرى ذلك في - المسخ - هذه الكراهية المتقدة تجاه الاب ، يقابلها احترام ومحبة وتقدير تجاه الام حيث يقول عنها (أنني أشعر كم تجاهد . . من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة) (٢١) هذه القسوة وهذه المحبة زرعاً فيه التناقض .

٢ - بالنسبة لوصفه كيهودي : فبسبب وضع اليهود - وقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة - عاش كافكا في عزلة ، وبالدرجة الاولى ، كون عائلته ثرية ، وكره عامة الشعب لهم - (أن المدينة اليهودية الثنية مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا ، ومازلنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماماً . فما نحن في الواقع سوى أشباح في الازمنة الغابرة) (٢٢) انه يتحدث هنا ، عن صورة اليهود القائمة ، لدى المجتمعات التي يحسبونهم ، بسبب الاجواء - الخاصة - بهم . والتي يخلقونها لأنفسهم ، وأيضاً فان ظهور الحركة الصهيونية - والمهجرة الى فلسطين ، والاحلاف الاستعمارية والصهيونية ، كان

(١٤) كافكا - يوميات خاصة - ص ٢٣٧ - ٢٤١ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٥٢ .

(١٥) كافكا - رسالة الى الأب في الاستعدادات . . . - ص ١٩١ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ٢٠٢ .

(١٦) نقلاً عن : واقعية بلا ضلّاف - ص ١٥٩ .

(١٧) يالوش ، غوستاف : احاديث مع كافكا - ص ٥٨ - نقلاً عن واقعية بلا ضلّاف - ص ١٤٨ - ان ماورده من أقوال ومواقف لكافكا - ذكرها - يالوش - لوردها يتحفظ - حيث لا نفسى - الناحية الذاتية - طبيعتها الصهيونية لدى - يالوش - الذي أصدر كتابه عن - كافكا - سنة ١٩٥٢ - وكذلك بالنسبة للأخ الصهيوني - ماكس برود - ناشر ومصنف معظم أعمال - كافكا - وسيرة حياته - سنة ١٩٣٧ . . . لكي يهيئ كل شيء في إطاره الصحيح .

(١٨) كافكا - يوميات - ص ٣٩٥ - نقلاً عن - بنيمة أمين - هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - دار الآداب - ط ١ - ك ٢ - ١٩٨١ - ص ٤٠ .

بصورة ساطعة في (مستعمرة العقاب) فالآلة المربعة تحفر جسد المتهم بلا تمة وتكتب - أطع سادتك - حتى الموت . . وفي المحاكمة - لا يستطيع السيد أن يعرف شيئا عن قضيته . . ماذا أصابه . . لماذا هو على ما هو عليه ، ما هي تهمته ؟ انه لا يعرف شيئا . . حتى يموت . . ولماذا يريد أن يعرف ، طالما أن ما يريد أن يعرفه ليس من اختصاصه ؟ فهناك - آخرون - مهتهم هكذا - وكذلك في - القصر - فالمساح لا يرى صاحب القصر ، ولا يمكن أن يراه ، لان ذلك محال . . فهناك حدود تفصله عنه ، ولا يمكن تحطيطها وعندما تمادى في ذلك - كان ما لا يريد أن يكون - النهاية - وفي - الحجر - لا يعرف الحيوان الصغير الراحة ، لانه مهبط بالخطر في أية لحظة ، لان مجتمعه - هو الميء بالخطر التي تهدد المرء دائما ، وتجعله قلقا باستمرار . . لنلاحظ ولنتأمل ما يكتبه عن وضع العمال في مجتمعه (يالتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتسون منا حقوقهم باستعفاف . . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رؤوسنا ويتزعروا حقوقهم) (٢٣) وهذا يتجلى في - تحريات كلب - فالثروات تكون في أيدي أقلية ، بينما الاكثية هي محرومة منها ، وهذه الاقلية تمارس مختلف الوظائف لتظهر للآخرين انها لم تشد ، وكذلك في - حول مسألة القوانين - (فالنبلاء) هم بحكم قوانين نسجوها بأيديهم يتحكمون في كل شيء . . وكافكا يعرف عصره ومجتمعه (لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الي ، وكان الاجسدي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا محاربه) (٢٤) .

أصواتهم ترتعش ، ويتسمون بضعف ، معززين ابتساماتهم تلك بشيء من السخرية (١٩) ويريد نتيجة ذلك أن يكون وحيدا ، بعيدا عن البيت - عن ضغوط أبيه المتزمت القاسي المستبد وعن مجتمعه الضيق - عن ضغوط معارفه الذين أرادوا صهيته أمثال - ماكس برود - لكي يخلق العالم الذي يريد أن يكون ، وكما يريد (ان ما ينبغي أن عمله ، استطيع أن عمله فقط وأنا وحيد) (٢٠) بل يريد الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يشوه هذا العالم الذي يريد بنيانه ، والتدخل فيما يقوم به (سأعزل كل فرد الى درجة اللامعقول ، وأجعل كل فرد واحد عدوا ولن أحكم أحدا) (٢١) وبالتأكيد فان هذا الفرد الذي يريد اعتباره عدوا هو ذلك الذي يضغط عليه ، ويريد جره الى ما لا يريد. القيام به أو الكتابة عنه . . لان (هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية) (٢٢) انه العالم الذي يريد كافكا أن يتنفس فيه .

٣ - بالنسبة لوضعه الاجتماعي : ان أي فرد منا هو نتاج التربية البيئية والشارع والمدرسة والمجتمع - وكافكا - تأثر بذلك وأي تأثر . . لقد كان عاملا في منشأة أبيه ، وقام بما لا يريد أن يقوم به لان هناك أوامر تلزمه بذلك ، وموظفا في مؤسسة للتأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا سنة ١٩٠٨ - ينفذ الاوامر العليا رغم أنفه - لقد كان ترسا في جهاز بيروقراطي يعمل ، وهو في داخل نفسه يكره ما يقوم به . . وكأن هناك قوى عليا خارقة تلزمه بذلك ، والا فالملوت نهايته . . هذه الامور آلمته وضغطت عليه كثيرا ، لقد رأى نفسه مغتربا عن كل ما يقوم به ، وهذا يتجلى

(١٩) ن . م : يوميات - ص ٢١٠ - هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ٢٥ .

(٢٠) نقلًا عن : هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢١) ن . م : يوميات - ص ٢٢٩ - هل ينبغي إحراق كافكا ؟ - ص ٥٧ .

(٢٢) نقلًا عن : واقعة بلا ضفاف - ص ١٦٦ .

(٢٣) برود ، ماكس : فرانز كافكا - ص ١٣٢ - ١٣٣ - نقلًا عن - واقعة بلا ضفاف - ص ١٥٥ .

(٢٤) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٢١ - نقلًا عن واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٣ .

يصدق أبداً . . لتأمل مثلاً هذه الكلمات (أعيش ، غريباً أكثر من الغرباء أنفسهم) (٢٨) وحين يكتب في مكان آخر من كراماته (انها الحياة مزدوجة رهبة حقاً لا أظن أن هناك مخرجاً آخر سوى الجنون) (٢٩) . . أو (في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالاً بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال . على أني لم أؤمن بذلك إطلاقاً ، بل كنت أسأل فقط) (٣٠) لأن كل ما حوله يدفع المرء الى أن يسأل بسبب تركيبه الخاطيء . . وهذا ما دفع - كافكا - الى حد القول (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه) (٣١) ونستطيع أن نورد هنا حادثة حدثت له - وكأنها قصة من قصصه . كتبها بقلمه ، واستمدتها من عالمه الفني ومن خياله الخصب ، ولكنها نص يخبرنا عن أنه حقيقة واقعية . وهذا النص يشبه الى حد بعيد قصته (القضية) التي تتحدث عن ذلك المتهم البريء الذي يقاد الى المحكمة ويحكم عليه ، دون أن يعرف تهمته ولا قضائه . . مختصر الحادثة هو أنه فوجيء ذات يوم بدخول رجل لا يعرفه الى بيته ، وهو لا يعرف لماذا دخل الى بيته ، وعندما يسأل عن ذلك - قال له الرجل (ليس بإمكانك الخروج من هنا الان لأنك موقوف) (٣٢) وحاول - كافكا - أن يتساءل في سره : لماذا هو موقوف ، وما هي تهمته ، ومن هو الرجل . .

بل يشرح لنا جسد الرأسمالية ، التي تحول الانسان الى قيمة مادية بكل وضوح . (الرأسمالية نظام ملاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم يرفض في قيود حديدية ان الرأسمالية وضع مادي معنوي أيضاً) (٢٥) أما م هذا الوضع القاهر المرعب ، ثانياً لا بد من رد فعل ، وكافكا لم يستطع أن يرى نهاية إضاعي القوانين - الحديدية - لقد رأى الانسان في مجتمع الزنزانة - هناك من يسجن وهناك من يحكم ، وهناك من يجلد . . كل شيء حسب قانون لا فكك منه . . حسب رؤية - كارل بارتيه - الذي رأى الانسان محكوماً كل ما يقوم به هو قدرة ووسط هذا العالم - المرعب - ثانياً الاغتراب يتعلمه . . ولم يستطع الا أن يقول (كل شيء وهم : الاسرة ، المكتب ، الاصدقاء ، الشارع ، بهم ، بعيدين كانوا أم قريبين ، النساء ، ان الحقيقة التي هي أقرب من أي شيء ، هي فقط أنك تضرب رأسك بجدار الزنزانة ، لا نافذة فيها ولا باب) (٣٦) ومن هنا فان (الحياة تبدوله زنزانة لا تتيح أكثر من خطوة واحدة في كل الاتجاهات الاربع) (٣٧) وكان لا بد ان يكون متشائماً في جانب من جوانب حياته ، بل يرى الحياة ليس الا لان كل ما يتم فيها ، هو نتيجة لا معقولة لمقدمة سخيفة ، أو قانون خرافي ، أو سبب غير وجيه لا

(٢٥) باتوش : أحاديث مع كالكا - ص ١٤١ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٢٦) كالكا : يوميات - ص ٥٤٦ - نقلاً عن - دراسات في الأدب والمسرح - مجموعة من المؤلفين - ترجمة : نزار عيون السود - وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٧٦ - ص ١٧ .

(٢٧) كالكا : يوميات - ص ٣٦٧ - نقلاً عن : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ١٤١ .

(٢٨) نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٧ .

(٢٩) د . م : ص ١٥٨ .

(٣٠) كالكا : تأملات حول الخطيئة والألم والأمل في - الاستعدادات - ص ٤٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٨٤ .

(٣١) كالكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٨٥ .

(٣٢) نقلاً عن صحيفة تشرين السورية - ١٩٨٣/٧/١٨ - ترجمة : سميد هلال - عن صحيفة «لومباتان» .

قهرة ، ويقضي عليها ، أو القاهر الذي لا يستطيع الا أن يمضي في تنفيذ ما يوحى له به (شخصية الداخلي) رغم ارادته ، ولكنه استطاع أن يعطي رأيه فيها حوله ، وأن يعبر عما يشاهده ويحس به - بلغته الخاصة به والتميزة له ، ونحن نستطيع اثبات ذلك من خلال شواهد كثيرة مثلاً : (أحاول دائماً أن أوصل شيئاً غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائماً ما يستعصى شرحه) (٣٣) أو حين يكتب (هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم فكلنا يعرف نماذج غمطية عديدة ليهود غريبة : وبقلدر علمي فأنا أكثر هذه النماذج تعبيراً عنهم ، أي أنني منع شيء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، واني لا أمنع أي شيء وعلي أن أستخلص الحاضر والمستقبل فقط بل والماضي أيضاً ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل ، فعلي أن أستخلص الماضي أيضاً ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعاً) (٣٤) ولقد تجلّى ما كتبه في قصته - تحريات كلب - الذي ينقل اليها كل ما يتعلق بماضيه من - أجداده الاوائل - والكلاب التي تخلق في الهواء ، وتقعي على قوائمها الخلفية - أي كل ما يتعلق بأولئك الذين يحبون بل يقدمسون الملكية ، واستخدام كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة للوصول الى المبتغى ، وكذلك في قصته المشهورة - بنات آوى وعرب - الذي ينقل اليها اللوحة الدرامية للصراع العربي الاسرائيلي ، وعواقب هذا الصراع ونتائجه الوخيمة - أو حين يكتب معبراً عن علاقته بالادب (ان أوضاعي لا تحتل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك الادب . الادب هو كياني ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك . أوضاعي الحالية لن تتمكن أبداً من اغرائي ، بل أنها لا تستطيع الا أن تدمرني وتقضي علي تماماً وهذا ما سيحدث لي عن قريب) (٣٥) فالادب هو القناة التي تساعد في توصيل وايصال ما يريد قوله من (حقائق) الى القاري ، لان

السخ وأعتقد أن ما حدث كان (مجرد مداعبة) أو مزحة . . فقد صادف ذلك اليوم (عيد ميلاده الثلاثين) اذا لابد أن يكون ذلك مقلبا أو (كمداعبة له من زملائه في المصرف حيث يعمل) أو ما حدث كان غلطاً ارتكب . . لكن الرجل قال له (تتم الامور وفقاً للقانون . . والقانون مطبوعه . . لهذا فلا مجال للسماح بأي غلط كان) ويحاول كافكا بكل الطرق أن يفهم ما سر هذه القضية ، وكيف حدث ما حدث ، وماذا وراء هذا الرجل الذي بلغه أنه موقوف دون جدوى . . فتوقيفه حقيقة لا لبس فيها (أنت موقوف حقاً هذا صحيح ولكن ذلك يجب أن لا يمنعك من ممارسة حياتك كما اعتدت أن تمارسها - وبعد نقاش - يقول له المفتش : أنا لم أقم (الا بجهمتي التي أوكلت الي) ومهما كانت صحة هذا الخبر . . فان - كافكا - تعرض لمضايقات كثيرة . . وكانت أعماله الادبية وكراساته ويوميياته نتيجة هذا القلق اليومي الذي يصاحبه . . وكان العالم الغني الغامض الذي ابتكره هو حصيلة - الواقع الاجتماعي اللامعقول الذي كان يعيشه . . ولكننا اذا أردنا الدقة ، نستطيع القول : أن هذا اللامعقول ينبع من - تلك الاقلية - التي كانت تريد استثمار - كل شيء على حسابها : أجهزة الاعلام - والثروات المادية . . وحتى الانسان العادي . . هل بقي الاغتراب الكافكاوي في حقيقته قائماً شاملاً لا يمكن اختراقه ، أو رؤية بصيص أمل ما وراءه ؟ هذا هو السؤال الكبير فاذا كانت الحياة الاجتماعية للكاتب بكل جهاتها ، تشكل حواجز تمنعه من الحركة أو الاستمرار في السير على الطريق التي رسمها لنفسه ، الا أن هناك جهة بقيت هشة ، لم نستطع الحيلولة دون ذلك ، واعداد كل بذرة أمل فيه . لقد هزمت الحياة ، ولكنها لم تستطع أن تهزمه في فنه أيضاً ، وتمهر نتاجه بطابعها ، صحيح أن نتاجه يجسد حياة الانسان المقهور الذي لا يستطيع أن يغير أسباب

(٣٣) كافكا - خطابات الى ميلنا - ص ٢٥٠ - نقلاً عن والمية بلا ضفاف - ص ١٤٦ .

(٣٤) كافكا : ن . م - ٢٤٨ - نقلاً عن والمية بلا ضفاف - ص ١٥٠ .

(٣٥) نقلاً عن والمية بلا ضفاف - ص ١٥٧ .

الواقع أقوى منه ، ولكنه في الادب يستطيع التغلب عليه ، والتعبير عن آرائه ، بل يعتبر الكتابة كفاحا ، وهذا يشكل اشارة ساطعة الى ما يعتمل في - عالمه الداخلي من قوة وتمرد على الواقع - الكابوس الذي يلفه : (أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأي ثمن ، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء) (٣٦) . . . ويحاول ايضاح غايته من رموزه قائلا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه) (٣٧) . . .

بل انه يجد في الادب ضالته وفردوسه المفقود وشايطه الامان ونقاوته وراحته النفسية ، حين يقارن بين الواقع الاسود الذي يحوطه ، والادب الذي يمارس كتابته لتجاوزه : (ان كل شيء ليس أدبا ، يبعث في السأم وأنا أكرهه ، اذ أنه يسبب لي الاضطراب أو أنه يؤخرني) (٣٨) ولكن ماذا يريد من هذا الادب الذي يعشقه ، هل يمارسه لانه يجد فيه متنفسا له ، أم أن هناك شيئا آخر غير ذلك ؟ لقد كان كافكا - وكما قلنا سابقا مقهورا في حياته ومهزوما أيضا ، ورأى الادب - مطيته - نحو عالم الخلاص . التخلص من كل ما يضايقه ويؤلمه ويعذبه . ولكن ألا توجد هناك غاية أخرى وراء ممارسة هذه المهنة ، هل يكتب مجرد كتاب ومن أجل الكتابة ، هل عالمه المفعم بالرموز يخصه هو ويعنيه ، أم أن هذا العالم - ولنقل السوداوي حين رؤيته أول مرة - والمعقد في بنيانه ، يتجاوزه ، بحيث ينقل الينا صورا حية ديناميكية عن عصره . . رغم كل سلبية في حركة شخصياته وما يحدث في عوالمها ؟ لتأمل ما يريد من ذلك . ان ما يكتبه (ليس سيرة ذاتية بل بحث

واكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن) (٣٩) اذا هنا يريد اعلامنا أن ما يكتبه - صحيح أنه يعينه - ولكنه يعتبر حقيقة ، والحقيقة ليست ذاتية محضة ، وانما تخضع كلا منا - فالبحت والاكتشاف - سمتان أساسيتان لاستجلاء الحقيقة وسط ركام من الاوهام والخرافات والضلالات في عالم مزيف ، كالعالم الذي ينقب فيه كافكا - عن جذر الحقيقة . . أو حين يعلن أن (مهمة الكاتب هي توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الابدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون . . ان رسالة الكاتب رسالة نبوية) (٤٠) هنا تكمن حقيقة جليلة ساطعة ، فالكاتب لا يكتب بالعرضي والهامشي من الاشياء ، وانما يريد كشف جوهرها . . والجوهر ليس قشرة لا حياة فيها ، وانما الحياة تكمن في هذا الجوهر بالذات . فالحقيقة لا تموت . . وهذا القانون ليس قانوني أنا الذي يتفق مع رغباتي أو رغباتك ، وانما ما يتفق مع الجميع أي أنه موضوعي . . أي الحقيقة الواقعية . . بل الاعمق من ذلك هو فيما يتعلق برسالة الكاتب حين يقول انها - نبوية - فالنبوة تطرح نفسها هنا بقوة ، وترتبط بما يترتب على حادثة ما حدثت في الواقع ، أو على واقع ما يجري أمام الانظار . . وحين يقول كاتبنا (أود اليوم أن انزع من نفسي بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي الى أعماق الورق أو أكتبها بحيث أستطيع أن ادخل في نفسي كل ما هو مكتوب . . وهذه ليست رغبة فنية) (٤١) حين يقول ذلك فانه يخدم وظيفته أولا : التخلص من حالة القلق ، وهو قلق ناجم عن حياته المغروسة بالعذابات والصدمات الخارجية ، وخوفه من

(٣٦) كالكا : يوميات خاصة - ص ٦٠ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٧

(٣٧) كالكا : عن الرموز في « سور الصين » - ص ١٣٠ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢١٥ .

(٣٨) كالكا : يوميات - ص ٢٣٠ - ٢٣١ - نقلًا عن : هل ينبغي إحراق كالكا ؟ - ص ٣٥ .

(٣٩) كالكا : كراسات في الاستعدادات . . . - ص ٢٣٥ - ٢٣٦ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٤١ .

(٤٠) يانوف : أحاديث مع كالكا - ص ١١٩ ، ١٦٢ - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٥ .

(٤١) كالكا : يوميات خاصة - نقلًا عن واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٢ .

تعرض لضغوط منذ صغره - منذ طفولته - وحتى ساعة مماته ، لم يستطع أن يقف على قدميه ، ويفتح عينيه على اتساعهما ، ويمتد برؤاه نحو البعيد البعيد ، لاستجلاء حقيقة ما يجري ، ويحافظ على توازنه ، وي طرح نسبة ما يجري .. فالقوة الغاشمة الكامنة في واقع ما ليست مطلقة أو خالدة وإنما هي فانية ، فلماذا تضخيمها اذا .. كما حدث مع كافكا ؟ نستطيع القول هنا ، لقد كانت حياة كافكا تدور على محورين متناقضين تماما : كافكا الانسان - وكافكا الفنان .. الاول معذب وقلق ومتشائم ومقهور ، وليس لديه ما يفعله لاستتصال كل جذور العفونة في واقعه . وكافكا الفنان - أي الثاني حر ومتفائل ويستطيع أن يبدي رأيه بلا خوف - على طريقته الخاصة به كفن أن يريد أن يكون متميزا بعالمه الذي يبينه من الكلمات .. ولكن هل يعني هذا أن هناك فصلا بين هذين العالمين ، عالم كافكا الانسان ، وعالم كافكا الفنان ؟ واننا اذا أجبتنا - نعم .. نكون قد وقعنا في خطأ فادح الى حد كبير .. والسبب أن هذا الفصل مهما كان واضحا وهذا التناقض مهما كان واسعا ، فلا يمكن القول أن العالم الاول يتصل بالثاني .. ان كيهما متصلان يتصل الاول والثاني والثاني يرتبط بالاول .. وهذا التناقض يقوم في جوهره على رؤية كافكا المضيئة تجاه ما يجري وما يتأثر به ، نعم انه يرى كل ما حوله ، ولكنه ليراه دائما - بشكل واضح .. فاغترابه الكلي حال بينه وبين رؤية ما يجري ، ونقله بشكل واضح ، والحفاظ على هذه النقطة باستمرار .. لقد قلنا في بعض الفقرات . ان كافكا متشائم ولكن نستطيع أن نقول عنه هنا ، انه متفائل . لتأمل هذه الكلمات المفعممة بالتضال ، هذا المسعى يسلك طريقا يتعدى طاقة البشر . وكل هذا الادب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة^(٤٢) ان حينه كبير الى السعادة في صحبة الكائنات البشرية^(٤٣) أو القوة الانسانية الرائعة والثقة بها في هذه الكلمات (عرض نفسك للامطار ودع السهام الفولاذية تخترق

كل ما يحوطه وهذه الناحية تخصه هو . وثانيا : يتحول هذا القلق الشخصي الى صورة تعكس الواقع الاجتماعي الذي يعيشه - كافكا - ان حالة الذعر التي هو فيها - وان كانت لديه متضخمة تعطينا الكثير من الدلالات عن عصره بالذات . فالذات - ذات الكاتب - ليست ميتة أو بعيدة عن كل ما يجري ، انها تتلقى التأثيرات الخارجية ، ولا تقف حياها مستسلمة ، بل تظهر بالمقابل ردود فعلها ، تنقل اليها بدقة حقيقة ما يجري .. يريد كافكا اعلامنا - أن ما يجري - قدر - لا خلاص منه ولكن وراء هذا القدر - وهو واقعي - تكمن قوى لا انسانية وكانت انسانية أولا - ولكن بسبب سيطرة المصالح الفردية والانانية المدمرة ، بحيث انها تقمع كل قيمة انسانية وتصبح كافة القيم الانسانية من حب وفضيلة وكرامة وحرية سلعا تباع في المزاد العلني ، أو مندجعة مع بقية السلع الاخرى التي تخضع لقانون العرض والطلب ، وهو قانون يرتبط بالذات - بالجواهر اللانسانية واللااخلاقي للرأسمالية ... في مثل هذه الحالة ماذا يمكننا أن نقول ، كيف نحل اللغز ، لغز الاغتراب الذي يحيط بكافكا ؟ من المعلوم أن أي فن يقوم على العبث والفوضى ، صحيح أنه صورة مشوهة لواقع حي ، الا أن هذه العلاقة بين هذا الفن اللامعقول والواقع الحي ، لا يمكن أن تعطينا حقيقة جلية .. ولكن مع كافكا ، يقف الناقد أحيانا محتارا - فكتابات في بعض جوانبها - قصصه ورواياته مثلا - لا يمكن للوهلة الاولى تلمس نقطة ضوء فيها أبدا ، بحيث نستخلص النتيجة التي لا بديل لها أن العبث واليأس والقدرية المرعبة والفوضى هي السمة الطاغية عليها ، ولكن حين التعمق فيها ، نستطيع التوصل الى حقيقة كل ما يريد كافكا أن يخبرنا عنه ، وهي مرتبطة بالواقع الاجتماعي بالذات .. مختصر ما نريد طرحه هنا هو هذا التناقض القائم في عالم كافكا ، ما سببه وما علة وجوده ؟ لقد حاولنا أن نوضح سابقا - أن كافكا - الذي

(٤٢) ن . م . - ص ١٤٦ - نقرأ عن واقعة بلا ضللك - ص ١٤٦ .

(٤٣) خطابات الى ميلها - ص ٢٠٧ - نقرأ عن واقعة بلا ضللك - ص ١٥٨ .

جسودك . . ولكن ابق مكانك برغم كل شيء ، انتظر واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود (٤٤) ان من يقرأ هذه الكلمات ، يعتقد أنها ليست لكافكا أبدا ، وإنما لكاتب آخر ، يؤمن إيمانا كبيرا بالإنسان الذي لا يقهر ، يفكر مثلا في - بوشكين - أو بلزاك - أو غوته - أو كازانتزاكيس أو غوري أو شولوخوف . . ولا يمكن أن يفكر في - كافكا - أبدا . . بل سيبعد - عن ذهنه ، اذ أضطر عليه في التواؤم حين يكلمنا عن - قوة الجماعة ومدى أهميتها (ان - الحقيقة لا تمثل الا في الصوت الجماعي) (٤٥) أو حين يحدثنا عن قيمة الإنسان والإيمان به (الإيمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أي ان نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن تكون) (٤٦) أو حين يريد تجاوز بؤسه بكل ثقة (مهما كان مدى بؤس أعماقي . . وحتى لو افترضنا أني أبأس انسان في هذا العالم ، فلا بد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصصل بمثل هذه الوسائل الا لشيء واحد هو اليأس . . ليس الا مسفطة بحثه) (٤٧) بل انه يرى في الكفاح طريق الوصول الى ما يبتغيه ، ولغة الفرح (الكفاح يملؤني سعادة فوق قدرتي على الاستمتاع وقدرتي على المنح ، ويبدو لي أي لن اسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح) (٤٨) هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يرى الحياة عبر امرأة تكون عنده أو - معه ، وهذا يعني تجاوزه للعزلة التي تحاصره ، والاغتراب الذي يمتصه (لا أكون

جسورا ، مقدما قديرا ، ومنفعلا . بشكل مدهش الا عندما أكتب . آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة) (٤٩) أو حين يقول (اني متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الاطفال الذين يولدون واثاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان) (٥٠) . . الخ ليس ما أكتبه على سبيل العرض فقط ، وإنما للذكر ، ولاثبات أن كافكا الذي يعاني من الاغتراب الى حد بعيد مصدره ، جملة من الظروف الثقافية والتربوية والاجتماعية والسياسية أحاطت به ، وضيق الرؤية الى الحياة لديه ، وان هذه التناقضات لديه - الحياة مقابل الموت ، والفرح مقابل الحزن ، والغموض ، في كتاباته وأعماله المتنوعة ، تنبع من ذاته المضطربة التي لونت بريشتها كل كلمة من كلماته ، فهو ضحية ومتهم بلا سبب وتهمة ، لقسوة ولتزمته أبيه واستغلاله لأولئك الذين كانوا يعملون في منشأته . وقد كان بينهم وهو ابنه ، ولكنه يتمرد عليه في كتاباته ، في عالمه المتميز به ، حيث يستطيع أن يقهر أباه ، ويتقم لكبريائه المجروحة وإنسانيته وشخصيته ، وهو يجسد نفسه في بطل قصته - المحاكمة - حيث يحاكم وقبل ذلك يتهم دون ذكر التهمة ، ودون أية تهمة ، ولكنه يفضح أولئك الذين يقفون وراء هذه القوانين وينفذونها ، أي - يتصر عليهم في فنه ، وكذلك مع - مساح - القصر - وفي تحريات كلب - وفي - الحجر - الخ فمعظم قصصه وروايته ، أبطالها مقهورون

(٤٤) نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٩ .

(٤٥) ملازم من ١٦ صفحة في الاستمدادات نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩١ .

(٤٦) نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩١ .

(٤٧) يوميات خاصة - ص ١٨٧ نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٢ .

(٤٨) ن . م . - ص ٢٢٠ - نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٩٤ .

(٤٩) نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٠ .

(٥٠) خطاب الى الأب في الاستمدادات - ص ١٠٩ - نغلأ عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٦٣ .

متهمون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الأكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقتة فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا المتشائم الواقعي - المتفائل الادبي أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا - طلسما - لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم - صعوبة بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودهاليزها وتراكيبها وحيويتها المدهشة ، نستطيع الوصول الى قاعها - فالفن - أي فن كان ، من خلق وإبتكار ، والانسان أي انسان كان يحمل قوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

المحللين والمفكرين ، وذلك بسبب احتواء كتاباته الكثير الكثير من الرموز والتعابير والصور - الدينية (اليهودية بالذات) هذه الاختلافات نتجت عن غموض ما كتبه كافكا . . فهناك نقاد مختلفو الاتجاهات الفكرية والمذاهب النقدية ، معظمهم تطرقوا الى معالجة أعماله - تحليلا وتقييما عميقين - ففي الوطن العربي ، هناك من يتهمه بأنه كاتب صهيوني قلبا وقالبا بعضهم ينطلق لاثبات ذلك من الرموز الكافكاوية (٥١) ، وبعضهم من نظرة سطحية (٥٢) والبعض ينطلق من بنيانه الفكري والسياسي (٥٣) وهناك من ينفي عنه تهمة الصهيونية ، ويعتبره أدبيا واقعيا متميزا (٥٤) وهناك من يعتبره أدبيا فذا ، وقف ضد كل ما هو صهيوني واستعماري وقوى لا انسانية بعد دراسة جادة وواسعة لكافة أعماله - ويرى (أن بالامكان توظيف أدب كافكا لصالحنا ، في معركتنا الفكرية ضد الصهيونية ؟) (٥٥) . . . أما بصدد التيارات والمذاهب الادبية النقدية والفكرية خارج الوطن العربي - فهناك من يرى أن (الموضوع الرئيسي في مؤلفات كافكا ، هو موضوع اغتراب الانسان عن المجتمع . . الخ) (٥٦) وهناك من ينظر اليه نظرة انساني القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين كانوا يكرهون الظلم ، ويشجبونه ، ويعلنون ان الانسان هو القيمة المثل ، فهو يرى (أشدها . وهي أقوال كافكا طبعاً - اغراقا في الخيال وأبعدها عن الوقوع حقيقة من خلال قوة التفصيل الوصفي) (٥٧) وهناك من

متهمون ، ولكنهم يحملون معهم روحا نشيطة تحب الكشف عن حقيقة غامضة وراء أو وسط ركام من الأكاذيب الذي نصبه واقع ما ، أو خلقتة فئة اجتماعية ذات مصالح تخصها هي . . اذا كافكا المتشائم الواقعي - المتفائل الادبي أحيانا ، والقلق في حياته ، الباحث عن حقيقة هذا القلق في أعماله ليس رمزا - طلسما - لا يمكن كشفه ، وتحديد حقيقته فبرغم - صعوبة بعض أو معظم أعماله بمتاهاتها ودهاليزها وتراكيبها وحيويتها المدهشة ، نستطيع الوصول الى قاعها - فالفن - أي فن كان ، من خلق وإبتكار ، والانسان أي انسان كان يحمل قوى وحقائق وأفكارا نسبية ، وهذه السمة المتكررة بين الناس جميعا ، هي المفتاح للوصول الى معرفة كل ما يتعلق بحقيقة أمر من الامور ، وذلك بتحديد هوية الكاتب من كل الجهات . .

كاتب واحد واحد وأضواء متعددة

وهذه النقطة تتعلق بهوية الناقد السياسة والاجتماعية والثقافية - أي بمنظوره الخاص - الذي يشمل جملة من المواقف ، تحدد شخصية الناقد ، فكل ناقد يعالج عملا كافكاويا ، لابد أن يعالجه من موقع - ايديولوجي معين ، والاختلافات الكثيرة التي دارت على وحول فنه - عدا كونه - أدبيا يهوديا وهذه النقطة تحوي الكثير من اشارات الاستفهام ، حول - حقيقة كتاباته - وهي منشأ معظم المناقشات واختلافات وجهات نظر النقاد

(٥١) راجع - مجلة الأقلام العراقية - عند خاص بالأدب الصهيوني - مقالة السيد : كاظم سعد الدين (حل رموز كافكا الصهيونية ، - ترخيص صدور المجلة - ليلول ١٩٧٩ .

(٥٢) ن . م . - مقدمة السيد للترجم : سعيد الحكيم - لقصة - كافكا - في مستوطنة العقاب .

(٥٣) راجع مقالة د . فيصل دراج - محمود موعد - (محاولة قراءة في الفكر السياسي لكافكا) - مجلة الموقف الأدبي السورية - المجلد ٦ - ت ١ - ١٩٧٤ .

(٥٤) راجع مقالتي : صلاح حاتم - (صورة الصراع التاريخي بين العرب واليهود الصهيونيين في أدب كافكا) و (أضواء على موقف كافكا من اليهودية والصهيونية) ومقالة - واسيني - الأهرج (لرائز كافكا . . فلك المقيم البريء) في ملف خاص عن كافكا - مجلة المعرفة السورية - آذار ١٩٨٢ .

(٥٥) أمين ، بليمة : هل ينفي إحراق كافكا ؟ - ص ١٧٤ .

(٥٦) شريتنا : في الاغتراب والأدب المعاصر - عن كتب دراسات في الأدب والمسرح - ص ١٤ .

(٥٧) لوكانش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة - ترجمة : د . أمين المعويط - دار المعارف بمصر - ١٩٧١ - ص ٥٩

الاغتراب عامة - معنى وتفسيرا أو في الفلسفة والادب والفن ، وعن كافكا - ونظرة النقاد بمختلف مذاهبهم الى ذلك ! أعتقد أننا أصبحنا في الطريق الممهدة ، حيث يمكن الدخول الى عالم الاغتراب الكافكاوي - في - وروايته - المسخ - هذه الرواية القصيرة التي تحمل الكثير من الرموز وأسئلة الاستفهام وإشارات التعجب وحقائق جلية . .

كافكا وروايته المسخ

جان جاك روسو ، الذي تستطيع إعتباره - أبا الاستلاب Lalienotion - حيث يفصل الانسان رغبا عنه عن جماعته أو عن الطبيعة أو عن عمله الخاص لحساب - آخر . أقوى منه . . يقول في بداية كتابه - العقد الاجتماعي - المنشور سنة ١٧٦٢ في شهر نيسان - (ولد الانسان حرا الا أنه مكبل في كل مكان بالأغلال . على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الآخرين - الذي لا يعدو أن يكون أكثرهم عبودية) (٦٤) وفي مكان آخر . يكتب ما يلي (ان الاقوى لا يبقى أبدا على جانب كاف من القوة ليكون دائما هو السيد ان لم يحول قوته الى حق ، والطاعة الى واجب) (٦٥) طبعاً ان حرية الانسان تكون معه ، وكلما نما وعيه ، ازدادت حريته بالمقابل ولكن

يوازي بين عالمه وعالمنا أو بين كافكا وعالمنا - أي عالم المتناقضات وينظر اليه نظرة تعميمية ، حيث يرى أن (العالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه انه عالم خائف ، مجرد من الانسانية ، عالم الغربة) (٥٨) وهناك من يرى في أعماله - رموزاً لا تفسر ، لان (الرموز الادبية عاجزة عجز الواقعية الادبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى) (٥٩) وهناك من يقيم أعماله في صورة لا تخلو من الحقيقة (ان كافكا لا يصور قلق الانسان في « الكون » أو في « أصل الاشياء » بل يصوره في وضع اجتماعي خاص) (٦٠) وآخر يعتبر مثلاً رواية (القلق) : رواية عمالية - كافكا يصور الفلاحين في غربتهم الكاملة (٦١) وقد أثار هذا التقسيم ردود فعل عنيفة . (٦٢) وهناك مفكر ماركسي يرى أن كافكا قد (صور الاغتراب انطلاقاً من موقفه المغترب نفسه - ثم يردف قائلاً ان الموقف من الواقع المحيط هنا هو موقف مراقبة ولكنه ليس موقف ممارسة) (٦٣) . الخ . . الى آخر ما هنالك من أقوال وتعليقات النقاد على - أعمال كافكا - حيث لا نستطيع أن نحصرها هنا - لان وظيفتنا ليست جمع - احصاءات نقدية - وإنما ايراد أمثلة متنوعة ومختلفة في صورها تجاه فن كافكا . . ماذا بقي أمامنا الان بعد هذه الجولة الطويلة في عالم

(٥٨) غارودي ، جلودوي : واقعة بلا ضفاف - ص ١٣٩ .

(٥٩) ألبريس ر - م : تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة : جورج سالم - منشورات هويدات - بيروت - ط ١ - ك ٢ - ١٩٦٧ - ص ٢٤٤ .

(٦٠) فيشر اولست : ضرورة الفن - ترجمة : د. ميشال سليمان - دار الحقيقة - بيروت - بلا تاريخ - ص ١٢٠ .

(٦١) راجع - بيتر فايس - في جماليات المقاومة - ملحق الثورة الثقافي السورية - المجلد ٤ - ١٤/٣/١٩٧٧ .

(٦٢) يمكن مراجعة هوامش - في الجماليات المقاومة - في الملحق - هامش ١١ - أحد النقاد البرجوازيين مثلاً صرح : أنه لا يمكن السكوت على هذه التهمة ضد كافكا .

(٦٣) ريد يكر هورست : الانتمكاس والفعل - تمريب د. فؤاد مرعي - دار الفارابي - بيروت - ط ١ - ك ١ - ١٩٧٧ - ص ١٤٠ .

(٦٤) روسو ، جان جاك : في العقد الاجتماعي - ترجمة : ذوقان قرقوط - دار القلم - بيروت - ط ١ - آذار - ١٩٧٣ - ص ٣٥ .

(٦٥) ن . م . - ص ٣٩ .

ولكن كيف يحافظون على مراكزهم هذه ؟ بسن القوانين والتشريعات ، التي تمجد العمل والملكية الفردية والانانية وتشجع العمل الفردي ، ولكن من ضمن سير هذه القوانين والتشريعات ؟ الجهاز البوليسي والمخابرات في السلطة ، فالطبقة المسيطرة على الحكم ، والتي تتمثل في فئة محددة من عامة الشعب ، تجسد رغباتها الدولة وتمحيها ، وتحققها بالقوة . . وأيضا عن طريق الحرب ، فالحرب هي مفتاح الازياع . . ايجاد مستعمرات خارج الوطن الام ، واستنزاف خيراتها واستعمار أراضيها وتشغيل أبنائها بأبخس الاجور ، وبالقوة . . ان الأنانية هي - الأس الأول - الذي يقوم عليه وجود بقاء كل مستغل ، والعنف هو مبدؤه حين يجده . . ضروريا يستخدمه . . والضرب والتعذيب والسجن وسائل لا بد منها لضمان الازياع وثراء كل مستغل ولوقارنا بين العصر الذي تحدث فيه روسو عن الملكية والقوة المرتبطة بوجود طبقة تحكم واستغلال الانسان ، واستلابه من كل القيم وغرفته عن كل ما ينتجه ، وعصرنا ، الذي بلغت فيه الرأسمالية أوجها بل تجاوزت نفسها بشكل لا مثيل له ، واختتمت بالامبريالية ، وما الحروب الكبيرة والصغيرة التي عرفناها وسمعنا عنها ورأيناها منذ مطلع القرن العشرين حتى الان ، الا مفاتيح قوة تستخدمها الامبريالية لدوام مصالحها ، وتعبيرا عن أن الاخلاق والمثل العليا ، والعقل حقائق وهمية ، مادامت القوة هي التشريع والمشرع والقاضي والحاكم في أساس علاقتها مع - الآخرين - داخل بلادها وخارجها ، فالجرائم التي تقوم بها ، والحروب التي تمارسها كيفما كانت بشاعتها ، وآلات التعذيب التي تبتكرها كيفما كانت فظاعتها ، والوسائل التي تستعملها للوصول الى مبتغاها كيفما كانت لا مشروعيتها ، وسحق القيم - كيفما كانت . . كلها مبررة ما دامت تنتهي بأرياح تروي جشعها اللا انساني

يجب ألا ننسى أن هذه الحرية التي يعيها صاحبها مرتبطة بمكان وزمان معينين ، وبأناس يندرجون في طبقات ، وهذه بدورها تتفاوت وتنشأ العلاقات الاجتماعية فيها بينها على أساس هذا التفاوت ، والقوانين التي تولد وتسن ، ترتبط بالطبقة التي أنشأتها وأعلنتها واجبا على الآخرين الخاضعون له - عندها تصبح الحرية ، التي تعيش في وجدان كل فرد ، على قياس هذه القوانين . . أنت حر بمقدار تمثلك لهذه القوانين والخضوع لها ، كيفما كانت طبيعتها ، ولكنها بما أنها تجسد مصالح فئة محددة - دون الآخرين - فهذا يعني أن ما يعيش داخلك ليس - الكائن الحر - بل المستبعد . . بفضل طغيان مبدأ القوة . . لنوضح غاية ما نذهب اليه أكثر . أن روسو يتحدث هنا عن الانسان التي تكبله القوانين . والتي تستلب منه حريته ، في مجتمع تبقى القيمة العليا لكل شيء مرتبطة بسيطرة الاقوى . . والسيادة لا تأتي الا مع اقتنائها بالقوة وسيطرة فئة على أخرى . . لنوضح أكثر من ذلك . . لقد كانت البرجوازية تتضخم وتتسع حدودها في عهد روسو ، وكانت الرأسمالية تنمو بالمقابل في أحشائها ، والآلة كانت تشهد تطورها المذهل في ذلك الوقت . . ومع تطور الآلة ، كانت الافكار والمذاهب التي تمجد الآلة ، ومالكها تنمو بالمقابل ، لتحتمي هؤلاء وبالمقابل فان الآخرين وهم ناس عاديون - يمارسون حرفا صغيرة وأعمالا بسيطة ، تحت اشراف طبقة محددة - هي طبقة التجار وأصحاب رؤوس الاموال والمعامل بحيث أن هؤلاء الذين يعملون نهارا لقاء أجور بسيطة ، كانوا يفقدون باستمرار انسانياتهم ، وتتشوه شخصياتهم . . ان الربح المادي هو غاية الغايات للبرجوازي الكبير والتاجر الرأسمالي ولكن ما هي الطرق المؤدية اليه ؟ الاستغلال كيف ؟ بتشغيل آلاف العمال بكافة اجناسهم وفئاتهم (رجالا ونساء ، اطفالا وشيوخا) وتقديم أجور تافهة ، وامتصاص دمائهم ،

فنديها شرطتها وأجهزتها التي بلغت تقنية مذهلة في وظائفها وأدائها بحيث تجاوزت الكلمة الشعبية التي ينطق بها لسان الجحى الخادم (شبيك لبيك ، ما تريده بين ايديك) ولديها قوانينها ومفكروها الذين يجدون أعمالها وشعراؤها الذين يمدحون جرائمها ، وساستها الذين يحافظون على حدودها . . وسط هذا العالم ، يشعر المرء أنه في فراغ ملتهب لا فرار منه ، ففراره هو في نفس الوقت وقور في المصيدة ، بحيث أصاب الذعر وأعمى الكثيرين من الكتاب والمفكرين والشعراء ، فلجأوا الى التهويل وبناء عوالم تخصهم هم ، لا تعدوا أن تكون وهما فهاهو - كرافيل باركر - يردد بخوف (يا الهي ، خذ حياتي لانني لست أفضل من آبائي) (٦٦) وهاهو (ملكيه) المفزع والخائف من غول الرأسمالية ، يعلن بهلع (آياتي الناس هنا لكي يعيشوا ؟ بل انني أعتقد انهم يأتون لكي يموتوا) (٦٧) وراجعوا اذ يضيع في عالم تمتصه قوانين لا انسانية أوجدتها حفنة من الطغاة ، يعلن باضطراب وباستسلام ان عقلنا الباهت يخفي عنا الابدية) (٦٨) ويكتب - نيتشه - البذرة المشجعة لميلاد النازية ، والمهد لها - عراب السوبرمان ، يكتب معلنا بؤس وانحطاط عصره ، بكل تقزز وكراهية وغوغائية (انه عصر التعفن الداخلي الفادح والانحلال) (٦٩) ويكتب - البيوت - معها تشاؤمه وذعره من كل حوله في رؤية ذاتية كئيبة ، قلقا ، مهموما ، يائسا :

وجوه متوترة ، يصفدها الزمن
محوله عن التحول بـ التحول
مملوءة بالاوهام ، ، والمعاني الفارغة
يتضخم فيها ورم السلاهمتمام ، واللاتركيز
الرياح الباردة تعصف بالبشر والاوراق الممزقة
تلك الرياح التي تهب قبل الزمان ويعدده (٧٠)
ويحاول - المركيز دي ساد - استفراغ كل ما في جوفه
من حقد وضغائن وسوداوية ولا معقولة ، تجاه ما يحيط
به (اني أمقت الطبيعة . . أود لو أفسد عليها مخططاتها ،
لو أعاكس سيرها لو أوقف دوران الكواكب ، لو أنشر
البلبه في الافلاك السابحة في الفضاء ، لو أحطم ما
يفيدها وأحمي ما يؤذيها ، وبكلمة موجزة : أتمنى أن
أهينها في أعمالها ، ولكني لا أستطيع النجاح في هذه
المهمة) (٧١)
أما لوكريس فيعلن (جوهر هذا العالم الى الموت
والدمار) . . (٧٢) الخ ولكن من وراء كل ذلك ؟
بحرف واحد وباختصار ، العالم الرأسمالي بكل ساسته
ودماغوجيته ومفكره وأذنايه هم الذين يقفون وراء هذا
الموت والدمار ، ما دامت المصلحة المادية فوق كل اعتبار
في هذا الوجود ، والانسان العادي في هذا العالم
الرأسمالي ما عليه الا أن يسير حسب مشيئة الهيئة العليا
في الدولة المجسدة رغبات فئة من - القضاة اللانسانيين
كما في القضية ، وقبل كل شيء هو متهم ، ولا يعرف

(٦٦) باركر ، كرافيل : الحياة السرية - نقلًا عن - كولن ولن - سقوط الحضارة - ترجمة أنيس زكي حسن - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - نيسان ١٩٧١ - ص ٥٩ .

(٦٧) ريلكه : حالته - نقلًا عن - سقوط الحضارة - ص ٨١ .

(٦٨) نقلًا عن سقوط الحضارة - ص ١١٠ .

(٦٩) نقلًا عن - ارست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٠) نقلًا عن - كولن ولن - اللامتمني - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ١ - ١٩٦٩ - ص ٢٩١ .

(٧١) نقلًا عن - البير كامو - الانسان المتحرد - ترجمة : نهاد رضا - منشورات هويدات - ط ٢ - حزيران ١٩٧٥ - ص ٥٨ .

(٧٢) ن . م . : ص ٣٩ .

وسيصعد أيضا
الى هذه الاضواء النهائية (٧٣)
أو كما يعلن - بيرتولد بريخت - عن جوهر الانسان
وقيمته في النظام الرأسمالي في مسرحيته
- القرار - ما هو الرجل بالضبط ؟
الرجل ، هل أعرف ما هو ؟
وهل أعرف من الذي يعرف ؟
الرجل ، لست أعرف ما هو
لست أعرف سوى سعره (٧٤)
يورد - ارنست فيشر - مقطعاً في أحد كتبه ، يتحدث
فيه - كافكا مع - يانوش - مؤلف كتاب (كافكا قال لي)
يتحدث عن لا انسانية النظام الرأسمالي ، يقول عن -
نظام تايلور - المستغل لكل طاقات الانسان ، « انه لا
يحقر العمل وحده ، بل يحقر الكائن الانساني ينوع
خاص ، وهو يشكل جزءاً منه . ان هذا النمط من
الحياة حسب طريقة تايلور ، ليعتبر لعنة رهيبة لا يمكن
أن ينشأ عنها سوى الجوع والبؤس ، بدل الغنى والريح
المتوخى . هذا هو تقدمكم .
وسأله يانوش قائلاً :
- التقدم نحو نهاية العالم ؟
وهز كافكا رأسه وأجاب :
- لو كان ذلك مؤكداً على الاقل انه غير مؤكد . . .
ان سلسلة الحياة لتجرفنا ، دون أن ندري الى أين . لقد
أصبح الواحد منا شيئاً ، أكثر مما هو مخلوق حي (٧٥)
في ظل هذا الوضع ، علينا أن نضع الاشارات التي
تنطلق منها ، نحو عالم الاعتراب الكافكاوي في روايته -
المسخ - هذه الاشارات هي :

تمهته ، أو كصاحب أو كساكن القصر الذي لا يستطيع
المساح - رؤيته لان الحدود التي تفصل بينها ، لا ينبغي
تخطيها ، الا بدفع ثمن باهظ - الموت - وعدم الخضوع -
للسيد الاعلى - يعني الفناء - كما حدث في مستوطنة
القصا - حيث تحفظ الالة عبارة - أطع سادتك -
وتحفرها حتى الموت في جسمه . . بأسنانها الرهيبة . . أو
ينتهي مشوها ، يفقد انسانيته كما يراها المجتمع
الرأسمالي ا حين يكف عن التعامل مع كل مؤسساته
وقوانينه وذئابه ، ويسير نحو الموت . . أي أن المرء هو -
مغترب - كيف كان اختياره فالحضوع للقوانين
اللاأخلاقية يعني طلاق كل ما هو انساني فيه ، وعدم
الخضوع ، يعني الفناء . . هذا ما حدث مع - غريغور
سامسا - بطل (المسخ) كيف صار مسخاً ؟ لانه حاول
الخروج عن القانون الذي يقتل فيه انسانيته في مجتمع
مرعب ، وكما يعلن . كارل فورسبرغ - في (أبيات عن
تيجواناجون) بمزيد من السخرية عن ترهات النظام
اللاأخلاقي :

أسمعوا هذا الآن
جهازاً لشق البطن - يستخدمه المرء بنفسه
المقطع الهيدرولوجي
أفضل نثرات ممكنة
فكروا بالتبدلات الجنينية الطريفة ،
الكريمة ، الرائعة ، المبيدة
هذا شيء ديمقراطي أيضاً
وهو يميز الانسان أيضاً
كل العالم سوف يصعد
الى العالم الحر

(٧٣) نقلًا عن - ارنست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٠٦ .

(٧٤) بريخت بيرتولد : القرار - ترجمة محمد هيتالي - دار ابن خلدون - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ٣٨ .

(٧٥) نقلًا عن - ضرورة الفن - ص ١٠١ .

ميت منذ زمن وانني انما أعيش الان حياة ما بعد الموت ،
(٧٨) أو حين يعلن - ويلز - في منتهى التشاؤمية قائلاً
(ليس هنالك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى
الداخل) (٧٩) وكافكا بحساسيته اللامتناهية ، وشعوره
الحاد بل المفرط ، لم يستطع أن يتحمل كل مارأته
عيناه ، لقد رأى الاهوال وهي تعصف بكل ما حوله ،
فالانسان تحرفه الرغبات والنزوات التافهة ، والعالم
يحترق لان هنا قطعياً من الذئاب البشرية ، تريد أن
تستسلم لها البشرية ، ولا تريد أن تتعرض نزواتها
الطائشة للخطر ، وما على أعماقه الا أن تندك تحت ثقل
رؤاه ، ويرى ما يراه ، هولاً ما بعده هول ، لا يمكن
مواجهته فلجأ الى عالمه الداخلي ، يستنجد بقواه
الباطنية ، وملكات غيخته ، / وآله ابداعه اللاوعية ،
ولكنها جميعاً تمت بصلة في كل الاحوال ، الى الواقع ،
الذي ولد كل المخاوف في نفس - كافكا - ولم يجد لديه
وفي نفسه القوة التي تساعده على المواجهة ، والرؤية
النفاذة الى ما حوله أو الى ما وراء هذا المجهول في كل
مكان يحتويه . . ها هو يكتب في (يومياته بتاريخ ٤
اكتوبر - ١٩١١) معبراً عن قلقه ، وعن أن شيئاً ما يولد
في أعماقه تجاه ما يحدث حوله (اني لأعاني من شعور
رهيب . فكل شيء مهيباً في أعماق نفسي لابداع
عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع
من العمل بمثابة خلاص فعلي وانطلاقة حقيقية في
الحياة . ولكني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من
الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدي وهو

- ميلاد المسخ وعصر المسخ
- من هو المسوخ لذي كافكا ؟
- من هم أولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟
- على ماذا اعتمد كافكا في - ابداع روايته هذه ؟
- ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها - المسخ ؟
- هل المسخ حقيقة أم خيال ؟
- كيف يمكن تحديد الاغتراب فيها ؟
- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ميلاد المسخ وعصر المسخ

لقد كتبت هذه الرواية القصيرة أو القصة الطويلة في
مطلع الحرب العالمية الاولى ، أي أن كافكا كان عمره
آنذاك حوالي - ٣١ سنة تقريباً (مواليد ١٨٨٣) ويبدو أن
حياته كانت تشبه حياة بطل قصته المعنونة بـ (الاحراش
المتأججة) وكذلك شعوره ، حيث يقول : (وقعت في
أحراش معقدة متشابكة ، لا مخرج منها ، كنت أتجهل في
هدوء وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقع فجأة
فتحاصرني الاحراش من كل جانب . لقد سقطت في
أسرها وضعت) (٧٦) فالحرب كانت تستعر ، والعالم
كان على شفا حفرة من الهاوية المستعرة ، والامبريالية
كانت في قمة توحشها وهمجيتها ، حيث كانت كفكي
كماشة تستعد لالتهام العالم الضعيف وكالناار كانت
تحرق الآخرين وتحترق هي بالتالي ، ويبدو أن شعور
كافكا - كان كشعور - بطل - هنري باربوس في روايته -
الجميع ! حيث كان (يرى أكثر وأعمق من اللازم)
(٧٧) وكشعور (كنيس) حين يقول (انني أشعر وكأنني -

(٧٦) تفلأ عن - واقعة بلا ضفاف - ص ١٤٠ .

(٧٧) تفلأ عن - اللاتمي - ص ١٠ .

(٧٨) ن . م . : ص ١٣ .

(٧٩) ن . م . : ص ١٧ .

يتصور أن وراء هذا الشقاء الذي ينبع من وضع غير طبيعي ، لمجتمع تسحقه الفروق الطبقية - ان حالة كافكا تشبه حالة الحيوان الصغير - بطل قصته - الحجر الذي لا ولم يشعر بالامان أبداً لا داخل جحره ولا خارجه ، لان الاعداء يترصدون به ، سواء في الداخل أو في الخارج ، ولكن كافكا ، وهو في حالة القلق هذه ، والمرتبطة بمجتمع يفور بالعنف والفوضى والجشع . . يريد أن يصور - الانسان - وهو يعيش في ظل قوانينه ، وكيف يتشوه . وربما كانت حالته تشبه حالة (تيس) وهو يعلن أن كل ما هو رائع وعظيم وبناء وهو في عقله ، بعكس الواقع الذي لا يمكن تحمل أدرانه :

لان تلك التصورات الرائعة كاملة

نمت في العقل الخالص ، ولكن من أين بدأت ؟

من جبل الزبل أو مكنوس الشوارع

والآن وقد فقدت السلم

على أن أضطجع حيث بدأت السلام جميعا ،

في دكان القلب الكرسي المليئة بالخرق والعظام (٨٢)

ولكن ما يختلف به كافكا عن (تيس) هو أن قلبه يعكس صورة المجتمع المشوهة ، ويريد نقلها وتجسيدها في كلماته ، في عصره الساخن المليء بالزلازل والاحداث السياسية ، والانقلابات وغليان الشعوب في سبيل تقرير مصيرها - لقد رأى كافكا ، وجد ما رآه - فكانت - المسخ - تعبيرا عن رؤياه

من هو المسوخ لدي كافكا

قبل أن أجيب عن هذا السؤال ، لا بد من التأكيد على الصور المختلفة للترميز Symbolisation هي

الخليق بأن يمارس البهجة (٨٠) ان كافكا الموظف البسيط ، والكاتب المتقد موهبة فذة ، ونحيا لا خصبا الى حد بعيد ، يشعر أن عليه عملا ، يجب أدائه ، في هذا العمل يتجلى احساسه بما حوله ، ويتجلى أيضا الخطر الذي يهدد الانسان في مجتمع - الغاب - وأنا أكتب هذه الكلمات ، محضري - كلمة - ل - ه - ب .

(لافكرات) يصور فيها الحياة التي يعيشها الحياة التي تشيدها القوانين المرتبطة بالمادة والريح والاستغلال ولكنه لا يفصح من وراء هذا الاستغلال ، وانما يجرد الحياة من كل بريق أمل ، والعلم من كل فائدة ، لان كل مبتكراته تستعمل في سبيل تدمير الحياة نفسها وتشويه الانسان ، ان العلم مجرد من كل استغلال وان اللوم يقع على مستخدميه ، لتجسيد وتحقيق نزواتهم اللانسانية . يقول (لافكرات) : ان الحياة شيء كره ، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعلها أحيانا ألف مرة أشد كراهية ، والعلم الذي يخنقنا دائما باكتشافاته المذهلة يمكن أن يدمر النوع البشري في النهاية . . لان ما يكمن فيه من أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحملة عقل من عقولنا الغانية . . (٨١) . . هذه الكلمة في صورها تنطبق على عصر كافكا من ناحية ، ولا تنطبق عليه من ناحية أخرى بالنسبة للنقطة الاولى . فان - الامبريالية هي التي تحول العلم الى ساحر يلبي طلباتها ، والآلة الى مفتاح لتحقيق ما تريد ، عبر تشويه الآخرين - الذين يعملون في ظروف بائسة وأوضاع غير صحية مرعبة ، وبالنسبة للنقطة الثانية : لم يكن بإمكان الكاتب ان يرى عبر تشاؤمه القاتم ، ورؤاه المريضة ، وانهازميته أن

(٨٠) نقلًا عن - واقية بلا ضفاف - ص ١٥٨ .

(٨١) نقلًا عن - كولن ولسن - المعقول واللامعقول في الأدب الحديث - ترجمة : أنيس زكي حسن - دار الآداب - ط ٣ - آب - ١٩٧٤ - ص ٢٧ .

(٨٢) ن . م : ص ٤١ .

من الركائز الأساسية للاتجاهات التحديثية -Noder nisme في الفن بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص ، لما لها من نفس طويل وصدر رحب لاستيعاب كل تقلبات الواقع الاجتماعي واضطراباته والاهام Hieroaliphisation يعتبر مادة سهلة الامتصاص بالنسبة للرواية الحديثة ، بحيث ان هذا الابهام يتخذ احيانا طريقة من طرائق الابداع الفني وفي تصوير الواقع ، وتختلط فيه الحقيقة بالخيال ، ويظهر التناقض Antionomie بشكل واضح بين الموضوعي والذاتي ووضع وآخر ، وهذه النقطة ترتبط بالتقنية الروائية الحديثة بعد تعقد العلاقات الاجتماعية واتساع حدودها ، واحساس الانسان بالغربة ، وهو يتعامل مع المحيط الخارجي ، وكافكا هو من أوائل الكتاب الذين يجسدون الاغتراب في نتاجهم ، ويعطونه مكانة كبرى ، وهذا يتصل بجملة من الظروف المتنوعة التي عاشها أي وكما يقول (ف . شيربين) (ان ازدواجية المنهج في مؤلفات كافكا ، والجمع بين اتجاها السرد القصصي الواقعي والخيالي هما صفتان تظهرا عنده بصورة واضحة فريدة ، وتميزان مؤلفاته . ولهاتين الصفتين أسسها الواقعية في الظروف التاريخية لعصره ، وفي خصائص وسطه ، وسيرة حياة الكاتب وتركيبه (النفس) (٨٣) فالى أي حد نرى هذا الدمج بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والحلم ، بين الماديان والصحو العقلي في هذه الرواية ؟ وهل صحيح - وكما يقول - كولن ولسن (ان كافكا يبرز مفهوم اللاحقية بالتقصد في استعمال اسلوب الحلم) (٨٤) ولماذا أراد أن يسلك مثل هذا السلوك ؟ وماذا يريد اعطاءنا من وراء مسخه ؟ لقد كان في رغبة - كافكا - أن يوضح لنا ،

تشوه الانسان في المجتمع الرأسمالي ، ولكن كيف يحدث هذا التشويه ؟ ومتى يحدث ذلك ؟ لقد بينا سابقا أن الانسان الذي يكف عن التعامل مع المؤسسات الرأسمالية ولا يصغي اليها ، فانها لا تتركه بسلام ، بل لا بد أن تبدأ بمحاصرته حتى الموت فمن تقاطيع هذه المؤسسات يعني أنه اختار موته بنفسه ، وهذا الموت لا يحدث في دقيقة واحدة بل بعد عملية تعذيب نفسي رهيب ، وهذه سمة تتخللها جذور - وجودية - تطغى على كل أعماله سواء في - (القصر -) أو (القضية) - أو (تحريات الكلب) أو (في مستوطنة العقاب) . . فالفردية التي تلعب الدور الاول فيها - (بمعظمها) - مرجعها - المجتمع الرأسمالي نفسه . دائما الفرد يجد نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين - بل مع - الآخر - وعليه أن يثبت نفسه والا للموت سيبتله ، وكافكا ينطلق من هذه النقطة ، يحاول تجسيد معاناة الانسان المنعزل الوحيد ، الذي يبدو دائما مصارعا ومستغزا قواه كي يبقى . . انه يعيش في داخله - حيث يعيش فيه واقعه الاجتماعي المبركل المراره ، وما ينجم عن هذا الواقع المر من قلق وويل وهلع ، وفراغ لا يمكن ردمه أو املاؤه بطريقة ما ، لا من داخله أو من خارجه ، فالاغتراب الذي يعيشه ، يأتيه نتيجة هيمنة المؤسسات الرأسمالية ، وهو يصور ما يفعله هذا الاغتراب فيه من لحظة نشوئه ، وحتى لحظة الانفجار - أي من بدء المعاناة حتى نهاية صاحبها - فالمغرب - لا يتحدث ، لا يندمج مع الآخرين - لدي كافكا . . انه ينقل الينا كل شيء عنهم ، وانطلاقا من عالمه الداخلي ، يعطينا تقريرا عنهم بصورة مفصلة . . فالحوار شبه معدوم . . وجل ما هنا هو أن رجلا يحدثنا عن كل شيء - فالتلولوج - هو الذي

(٨٣) نغلأ من - دراسات في الأدب والمسرح - ص ٢٦ .

(٨٤) ولسن ، كولن - اللامتي - ص ٣١ .

تافهة ، لا يمارسها الصغار وعلى حين غره ، نسترجع وعينا ، ونسأل : هل نحن في حلم ؟ وغريغور - سامسا وإن كان نائماً يحلم هنا ، إلا أنه يعيش الواقع بالذات . لقد كتب (فرويد) مبيناً بعض وظائف الحلم أو واحدة منها : (أن الحلم ضرب من تفرغ نفسى لرغبة في حالة الكبت ، وذلك ما دام يمثل هذه الرغبة وكأنها قد تحققت ، وهو يلي في الوقت نفسه الميل الآخر بسماعه للنائم بالاستمرار في رقاه)^(٨٦) ولكن هل لدي - سامسا - رغبة مكتوبة تحققت في حلمه ؟ لا نجد لذلك أثراً ، ثم انه حين استفاق أحس بالوضع الذي هو فيه ، وقد آله إيلاً شديداً ، ولم يستطع أن ينام بعد ذلك أو أن يستمر . لقد كان الواقع نفسه حلماً ، وقد أفرعه هذا الواقع الذي شوهه . . بمجرد أن استرد وعيه ، وتخلص من أسر الحلم : الواقع . . أحس أنه مسخ . . انه حشرة ضخمة . . كما يقول (تيس) انه ليس حلماً . .

بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا

كظل مصباح - كلا - لا مصباح ، بل الشمس . .
ان ما تتعطش اليه المثة مليون شفة لهذا العلم
لا بد أن يكون حقيقياً في مكان ما^(٨٧) .

وحالة - سامسا - هي نفسها - التي لمست حقيقة وضعها ، لقد أصبح حشرة ضخمة ، ولكن بدون أن نحمل القصة أكثر مما يجب ، أو دون أن نتجاوز حدودها ، لا بد من هذا السؤال : لماذا أصبح حشرة ضخمة بمجرد يقظته من حلمه ؟ نحن نعرف في الاساطير والحكايات الشعبية ، كيف يحاول السحرة الكبار تحويل ضحاياهم الى - مسوخ ! حيوانات

يأخذ مركز الصدارة في معظم أعماله والصدمات الخارجية التي تلقاها تنضج معه ، وتكون في هيئة معاناه ، على طريقته الخاصة ، يصور تارة قلق شخصيته ، ليجسد الحدث بشكل واضح ومؤثر ، ويترك القلق - قلق شخصيته ، ينتقل اليها تارة أخرى ، عبر حديثه عن معاناته وماذا يكمن وراء هذا القلق ، ومن منشيء هذا القلق وكأننا أمام بانوراما مصورة . . لنبدأ :

ما أن أفاق غريغور سامسا ، ذات صباح ، من أحلامه المزعجة ، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه الى حشرة ضخمة . ص - ٥^(٨٨) ماذا نرى هنا ، في بداية الرواية ؟ نرى حقائق كثيرة هي : ان ما أحس به - سامسا - ليس خيالا أو وهماً ، بل نستطيع أن نسميه (بصدمة الواقع) فالاحلام المزعجة التي أفاق منها ، هي نفسها الواقع ، أي أنه صحا وأدرك الوضع المرعب الذي يلفه ويشوهه ، هذا الوضع (مهنته كموظف بسيط في مكتب) حوله الى مسخ ، ولعل - ولسن - أصاب في هذه النقطة ، حين أعلن أن - كافكا - يستخدم أسلوب الحلم لايصال حقائق كثيرة اليها ، نعم انه يمزج الواقع والخيال والوهم والحقيقة ، ولكن يستخدم هذا الأسلوب عن وعي تام ، لا عن ضرب من الكلمات . . فالواقع الكابوس الذي يعيشه بطله هنا ، الواقع المر الذي تجرعه باستمرار ، لم يدرك كابوسيته ، أو يعي مقدار مرارته ، الا بعد صحو ، وكأنه في حلم وكثيراً ما تتابنا حالات ، كأن نرتكب غلطة ما ، أو نقع في مطب ما ، أو في ورطة تكلفنا ثمناً ، أو تستجلب العتب ولوم الآخرين وذمهم . . أو نمارس حماقات

(٨٥) كافكا : المسخ - ترجمة : منير البلبيكي - مكتبة النهضة - بيروت - بغداد - ط ١ - تموز ١٩٥٧ × : كلمة الأتواس التي تحوي أرقماً تشير الى صفحات - المسخ .

(٨٦) فرويد سيغموند : الحلم وتأويله - ترجمة : جورج طرايشي - دار الطليعة - ط ١ - آذار ١٩٧٦ - ص ٨٨ .

(٨٧) نقلاً عن - كولن ولسن - القمر والصوفية - ترجمة : عمر الدين أبو حجلة - ط ١ - ت ١ - ٩٧٢ - ص ١٨٢ .

مشوهة - ولكن الحشرة تمثل أدنى مرتبة في سلم هذه المسوخ . فهي أحقر كائن ، وأضعف كائن وأبشع كائن في هذا الوجود - زد عن ذلك ، أن هناك علاقة بين الحشرة التي نعرفها بصغرها وضعفها اللاحدود ، والضخامة التي أضافها إليها الكاتب نفسه . . . فالحشرة حيوان ضئيل الحجم ، لانراه الا حين التقرب منه ، ولا ندري به حتى اذا سحقناه تحت أقدامنا . . أما هنا فهي حشرة ضخمة ، ويمكن أن نراها بوضوح بكل قسماتها ، ان الانسان - وهو سامسا هنا - الذي يمثل كل من يشبهه في واقع محدود يشبه واقعه ، لا بد أن يكون مثله - ابن مجتمع يضغط عليه بمؤسساته حتى أفقده هويته الانسانية لا يستطيع أن يفعل شيئا ، بل فقط يبقى هكذا - حشرة ضخمة حقيرة كريهة تافهة .

من هم اولئك الذين يقفون وراء هذا المسخ ؟

لقد كتب - كافكا - ان الرأسمالية كنظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ، ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى . فكل شيء يخضع هنا لتدرج هرمي صارم ويرسف في قيود حديدية . ان الرأسمالية وضع عادي ومعنوي أيضا - (٨٨) وفي قصته - حول مسألة القوانين يتحدث (كافكا) القوانين التي يضعها النبلاء - سادة المجتمع - فوق الجميع ، والتي تستثمر لصالحهم ، وتمثل رغباتهم بحيث ان الآخرين لا يعرفون ماذا فيها ، والمهم هو أن يلتزموا بها فقط (ليست قوانين معروفة للجميع . . انها سر من أسرار مجموعة النبلاء الصغيرة التي تحكمنا . ونحن مقتنعون أن هذه القوانين القديمة تطبق بدقة . إلا أنه مما يؤلم غاية الألم أن يحكم المرء بناء على قوانين لا

يعرفها) - (٨٩) لا يمكن أن نقول هنا أيضا ، ان الذين يقفون وراء مسخ - سامسا - هم أنفسهم النبلاء أو بيروقراطيون - أو الجهاز الرأسمالي بالذات . . ان - سامسا - موظف عادي بسيط ، ولكنه لا يتحمل مجتمعه ، ويقاؤه في الوظيفة هو من أجل الحفاظ على قوته وقوت عائلته (ولولا اني مضطر الى المواظبة بسبب من والدي اذن لاندركتهم منذ زمن طويل ، اذن لذهبت الى الرئيس وقلت له رأيي فيه بالضبط . ان ذلك خليق به أن يصصره ، على طوله ، من فوق مكتبه . ص ٨) هذا الرئيس هو الذي يتحكم به ، ويمتص دمه ، ويعرف - سامسا - كل ما يتعلق به ، بجوهره ، أي بممارساته اللانسانية حين تعامله مع الآخرين . لتأمل كيف يصفه وماذا يقول عنه في تعامله مع المستخدمين (وانها لطريقة غريبة أيضا تلك الجلسة المرتفعة الى أحد المكاتب ، والتحدث الى المستخدمين من عل ، وخاصة حين يتعين عليهم أن يغالوا في الاقتراب لان في اذني الرئيس وقرا . ص ٨) .

هنا يوضح العلاقة بين - الرئيس - وهو نفسه - المالك - وأرب العمل ، وبين مستخدميه وهم الموظفون الذين يعملون تحت امرته ، انه يتحدث اليهم من عل ، وهنا يصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة انسانية ، يعتبر نفسه فوق مستوى الجميع ، واذا حاول أحد التحدث اليه فعليه الاقتراب منه ، لأن في اذنيه وقرا . . بطريقته الخاصة ، يريد أن يوضح لنا حقيقة هامة وهي نفسية رب العمل - المتعجرفة ، فهو يدقق في وجوههم ، ويعلو عليهم ، وليس لديه أي استعداد لسماحهم ، لأنه لا يسمع وحتى اذا سمع ، فهو يسمع خطأ ، طبعاً ما يريد قوله كافكا هو واضح كل الوضوح - على الموظفين أن

(٨٨) باتوش - أحاديث مع كافكا - ص ١٤١ - نقلاً عن واقعية بلا ضفاف - ص ١٥٤ .

(٨٩) كافكا : حول مسألة القوانين (قصة قصيرة في ملحق الثورة الثقافي السورية - العدد - ٣٢ - ١٣ / ١٠ / ١٩٧٧) - ترجمة : ابراهيم وصلي .

نقرأ بوضوح كامل بصمات المجتمع الرأسمالي . فهو تحت هذه البصمات الحادة ، تحول الى مسخ لديه (أرجل عديدة صغيرة . ص ١٢) وهذه الأرجل الغريبة لها حوافر (كانت الحوافر التي في أطراف أرجله الصغيرة دقيقة بعض الشيء . ص ٢٧) وهي صورة تبعث التنقز والنفور في النفس ، بل ويسبب هيمنة هذا النظام ومؤسساته تغير كل شيء فيه حتى صوته ، الذي لم يعد كما كان (واصيب غريغور بصدمة حين سمع صوته يجيب صوتها - أي صوت أمه حين أرادت إيقافه - صوته هو من غير ريب ، كان هذا صحيحاً ، ولكنه مع صياح موصول رهيب مرتعش ، انطلق خلف ذلك الصوت وكأنه همس ، تاركا الكلمات في شكلها الواضح في اللحظة الاولى فقط ، ثم مرتفعاً ومرجعاً حولها لكي يفسد معناها ، بحيث ماكان في ميسور المرء أن يتيقن من أنه قد سمعها على وجهها الصحيح ص ١٠) بل ان آثار النظام تمتد الى البيوت بالذات - فسامسا - فقد كل علاقة مع أفراد أسرته لأنه لم يعد يتحمل التعامل مع مؤسسة النظام - وكف عن أن يكون فرداً يعمل حسب قوانينها ، لقد أصبح مكروها حتى في بيته . . من معظم أفراد العائلة ، وخاصة الأب (وفي قسوة لا تعرف الرحمة رده أبوه الى السوراء وهو يفتح وبصيح « شو » كالتوحش . ص ٣٦) وفي مشهد آخر نرى كيف يعامله الأب بقسوة (وصفقت أرجله من جانب ، مرتعشة في الهواء ، أما أرجل الجانب الآخر فسحقت في ألم وردت الى الأرض - عندما دفعه أبوه دفعة قوية ، كان فيها خلاصة بالمعنى الحرفي للكلمة . فارغمي بعيداً في قلب الغرفة ، وقد أخذ الدم يتدفق منه . ص ٣٨) أو أمه التي لا تطيق رؤيته ، وكان هو يعتقد أنه يجد فيها شفاءه (وكان ميالاً الى الاعتقاد بأن الخلاص النهائي من جميع آلامه على مقربة دائية منه ، ولكن في اللحظة التي وجد فيها نفسه على أرض الحجرة مهتزا في لهفة مكبوتة الى

يعملوا فقط ، والرئيس ليس راغباً في سماع أحاديثهم . . . ثم ان العمل في المؤسسة محاط بالمخاطر ، على كل موظف أن يكون حذراً ، فكبير الموظفين وهو نفسه هنا وكيل الرئيس ، ومنقذ قوانينه ، وأي خطأ بسيط يسبب كارثة لصاحبه (ياله من مصير) أن يحكم عليك بالعمل في خدمة مؤسسة يؤدي أصغر ضروب الاهمال فيها الى اثاره أخطر الريب في الحال . ص ١٠) ان (سامسا) ينقل البناكل ما يحيط بعمله ، ولصالح من يعمل وماسلوك اولئك الذين يشرفون على عمله . . . لاحظوا أيضاً كيف تتحكم الادارة بمصير المستخدمين وكيف يتم ذلك من ناحية المرض - فأني مريض ، مهما كان مرضه ، لا تقبل شكواه ، لانه يتمارض وليس فيه أية علة - سامسا - مريض ، ولكن كيف يتصرف المسؤولون معه ؟ (ان الرئيس نفسه سوف يقبل ، من غير شك ، مع طبيب الضمان الصحي ، وسوف يوبخ والديه لكسل ابنتها ، وسوف يعطل جميع الاعذار بأن يحيل الأمر الى طبيب الضمان ، الذي كان ينظر الى أفراد الجنس البشري ، طبعا ، نظرتهم الى ممتارزين متمتعين بعافية كاملة . ص ١٠) - ان كل ما يحيط - بسامسا - مرعب ، ومهما كانت قيمته الحقيقية التي يتفوه بها في مجتمع - الرئيس - لن يصلق كلامه - لان القانون بالذات ، يمثل بقاء الرئيس - ان كل ما تتطلبه الاخلاق والمبادئ الانسانية والقيم الانسانية موجود في مجتمع الرئيس - (الحقوق المحفوظة - الصحة - أماكن التسلية . . الخ) ولكنها كلها بعيدة عن يد - سامسا - وأمثاله . . . فالمساواة شكلية - ليس طبيب الضمان الصحي موجوداً ، من أجل مداواة المرضى في المؤسسة ؟ نعم « ولماذا يكذب كل من يقول : أنا مريض ؟ لان قانون - الرئيس - يقول ذلك ، ويلزم - الطبيب بذلك - اذا نستطيع ان نقول هنا ان - سامسا - يرينا صورته الداخلية ، التي أصبحت خارجية ، حتى

التحرك ، غير بعيد عن أمه - وفي الواقع - تجاهها تماما - وثبت هي التي كانت قد بدت وكأنها سحقته سحقا كاملا ، وثبت على قدميها فجأة ، مبسوطة الذراعين والاصابع ، وصاحت العون ، اكرا ما لله ، العون . (١١ ص ٣٤) وفي مشهد آخر (ولحمت الكتلة الضخمة السمراء على ورق الجدار الموشح بالأزهار وقبل أن تعي أتم الوعي أن ما رائته كان غريغور ، صاحت في صوت مرتفع أجش : آه ، يا ألهي ، آه يا ألهي . ص ٦٦) ويصل الاغتراب بينه وبين أفراد عائلته الى حد فظيع ، فالاب (كان يؤمن بأن التدابير القاسية وحدها ينبغي أن تصطنع في معاملته . ص ٧٠) وفي مشهد آخر يطارده ، ويرشقه بالتفاحات ، حتى (استقرت تفاحة على ظهره وغابت فيه . ص ٧٢) .

ويصل الأمر مع اخته التي كانت تهتم به كثيرا في البداية الى حد تطالب أبويها بالتخلص منه (يا أبوي العزيزين ان الامور لا يمكن أن تستمر على هذا المنوال - ومن ثم - وهكذا فان كل ما أقوله هو هذا : يجب أن نحاول التخلص منه . لقد حاولنا أن نعتى به ، وأن نصبر عليه أقصى ما يستطيع الانسان أن يصبره ولست أظن أن أي امرئ يستطيع أن يلومنا أقل اللوم . ص ٩٣) ان - غريغور - سامسا - قد حول الحياة في البيت الى جحيم بسبب مقاطعته للذهاب الى العمل ، وما هي لعنته ترتد على الجميع ، لعنة التمرد . . فمادمت تعمل ، يحق لك أن تعيش انسانا ولكن حسب ما تملك في ظل النظام الرأسمالي ، ولكن أن يقاطع ما يقوم به النظام بمؤسساته فهو لا يجوز . . ان كل ما في (غريغور) يعيش الاغتراب حتى طريقتة في الاكل ، فهو يشبه أي حيوان كان (وفي شره ، راح يمتص قطعة الجبن التي اجتذبتة في الحال ، قبل كل ما يؤكل ، واجتذبتة اجتذابا قويا ، وبسرعة خاطفة التهم الجبن ، والخضر والمرق المتبل ، بعضها في أثر بعض ، ودموع

الارتياح في عينيه ص ٤٥) ان - كافكا - حين يصور لنا حالة بطله ، يريد أن ينقل اليها حسامة الخطر المحدق به ، والهاوية التي هو فيها ، وأن هذا الاغتراب الذي يلغى ، لا يتركه حتى يفنيه . لقد وُضِعَ في غرفته ، بل طُرحوه فيها ، لئلا يروا الوضع الذي هو فيه ، انهم لا يريدون أمثاله ، لان المجتمع يرفض أمثاله ، وهامهم أفراد الاسرة ومن معهم من المستأجرين يتناولون هذا النوع من الطعام . كيف يحشو هؤلاء المستأجرون معدهم حشوا ، على حين أموت أنا جوعا ؟ ص ٨٦) لكي يدفع ثمن مجرمه سجنوه في غرفته ، وكافكا ينقل اليها التفاصيل الدقيقة للعلاقات الاجتماعية بين الأفراد . . هناك من يحشو معدته ، وهناك من يصرخ جوعا ، وضمان متناقضان في مجتمع قائم على أساس متين من الانانية الفردية . . وعديم احساس الواحد بوجود الآخر ، الا حين يشعر هذا الواحد - أن الآخر يشكل خطرا على وجوده بالذات فيحاول تجنبه أو القضاء عليه ، واما فالموت ينتظره هو بالذات ، ان لم يزل الخطر . . وهذا ما أعلنه أحد المستأجرين . . وهو ينظر الى أم غريغور وأخته بلهجة غصبي (أرجو أن أعلن أنه بسبب من الأحوال الكريمة السائدة في هذا البيت والاسرة - وهنا بصق على الأرض في اختصار توكيدي - اني اندركم في الحال . طبعاً ، أنا لن أدفع أي فلس عن الايام التي قضيتها هنا . على العكس ، سوف أفكر في اقامة دعوى ، عطل وضرر ضدكم ، مبنية على حجج من البسير اقامة الدليل عليها . ص ٩٢) وهنا يتجلى الرعب مجسدا - فصورة غريغور ليست مجلبة للتعاسة بالنسبة لاهله فقط بل مجلبة لهم الوليل ، وما عليهم الا أن يتخلصوا منه وحاولوا الاستماع الى عزف الموسيقى التي تصدر عن - الكمان - من قبل أخته ، الا أن غريغور عكر عليهم الجو . . ان الموسيقى تريد أن تطفئ على كل شيء ، ولكن غريغور - لم يسمع بذلك - انه يريهم

ونشفق عليه - الا يجب أن نقول هنا - انه هو الانسان الحقيقي ، أما الآخرون فهم حقاً الممسوخون ؟ وموته ألا يمثل ادانة كاملة انسانية لكن ما حوله الذي فقد طابعه الانساني ؟

على ماذا اعتمد كافكا في ابداع روايته هذه ؟

هل يمكن أن نجرد الكاتب من أحداث عصره ، ونبعده عنها ، ونحكم على انتاجه ، انطلاقاً من النص فقط ، أي عبر قراءة - ظاهراتية ، دون الاستعانة بالمرتكزات الاساسية التي استند اليها الكاتب ، والاحاطة بكل الروافد التي شكلت نهر حياته ، والدراية بها ، ان أي كاتب ، مهما كانت درجة ابداعه الفني ، لا يمكن أن نحدد اتجاهه ومساره ، الا بتحديد هويته ، التي شكلتها جملة من العوامل : الوراثة - التربية - العلاقات الاجتماعية . . . الخ - وكافكا - هو من أكثر الكتاب اثارة للفكر ، لغموض نتاجه ، ولكن لا يعني هذا الغموض أنه يريد بناء عالم - سرابي - ليس له علاقة بعالمه الواقعي الذي عاش أزماته وصراعاته وتناقضاته وتأثر بتياراته وأي تأثير ، ولقد تحدثنا عن ذلك في صفحات سابقة . . . وهنا نستطيع تحديد بعض السمات الابداعية في روايته - المسخ - بربطها بالواقع الفعلي الذي عاشه كافكا ، وقد حددنا بعض المعالم والصفات لزمن ميلاده ، لقد أعلن - كافكا - أكثر من مرة أنه لا يستطيع أن يحدد كل ما يريد تحديده ، وان يفصح عن كل ما يرد افصاحه ، وأن يعبر عن كل ما يرتسم على ساحة ذهنه ، انطلاقاً من معاناته العنيفة ابتداء من وجوده في بيت أبيه الثري وجنسيته وعلاقاته مع الآخرين . . . لقد اعتبر أن ما يكتبه واجب عليه القيام به . . . (انه تفويض وطبعي تملي علي النهوض به مع أن أحدا لم يكلفني به . وأنا لا أعيش الا في هذا التناقض كما

صورته ، حتى يقلقهم ، انه يريد أن يقول لهم الحقيقة ، حقيقة الواقع المر الذي يعيشونه ، ولكنهم يرفضون التعامل معه . . . لقد أصبح غريباً عنهم ، وهامهم يريدون التخلص منه ، ولكن كيف يمكن التخلص منه ، وقد انعدمت كل صلة بينه وبينهم . وهنا لا بد أن أشير الى نقطة هامة جداً تتعلق بغريغور - انه يرى كل ما يجري في البيت ، ويعي ما يدور فيه . . . ويريد أن يفهمهم ، ولكنهم لا يفهمونه ، لان الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولان واقعه الذي أصبح يعيه ، يختلف كلياً عن واقعهم الذي لا يعونه - انها لن يتفاهما ولا يملك ذلك - قال الأب (لو كان في ميسوره أن يفهمنا اذن لكان من الجائز أن نتوصل معه الى اتفاقية ما . أما والحال كما هي الان . . . فصاحت أخت غريغور : يجب أن يذهب هذا هو الحل الوحيد يا أبي . يجب أن تحاول التخلص من الفكرة القائلة ان هذا هو غريغور . ص ٩٥) اذا وصل الأمر معهم الى حد أنهم لا يصدقون انه هو ، لأنهم يرفضون الحقيقة التي تخالف واقعهم ، ولهذا فهم لا يطبقونه ويجب القضاء عليه . . . ان غريغور كان يحاول افهام أسرته حقيقته وحقيقتهم ، وكم كان يتعذب ، وهي تتعذّب وتتعذب بالمقابل ، وعز عليه ذلك وهو يزداد توجعاً (وكان يفكر في أمرته بخنان وحب . وكانت الفكرة القائلة بأن عليه أن يتوارى فكرة تعلق بها أكثر من تعلق أخته نفسها ، لو كان ذلك ممكناً . ص ٩٨) انه هو الذي يريد أن يتخلص منهم ، لكي يريحهم . . . لقد تم ذلك في لحظات الليل الأخيرة - الساعة الثالثة صباحاً - (ثم غاص رأسه ، بطوعه ، الى أرض الغرفة ، وانطلقت من منخرينه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة . ص ٩٩) وهنا يزول الكابوس ، وترتاح الاسرة (وقال السيد سامسا : حسن والان فلترفع الشكر الى الله . ص ١٠١) لقد تم ما أرادوا ، ونحن نتابع حركاته ، حتى آخر زفرة من زفراته ،

لن نستطيع أن نعيش إلا به ، وذلك لاني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة (٩٠) هذا التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاهة منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به ، ويحاول عبره ايجاد متاريس ، لتحسين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس ، الذي لم يتخل عنه حتى آخر زفرة من زفراته ، أدى الى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال . . فالواقع مر وقاس ، والخيال طاغ متحد يريد التحليق فوق فخ الواقع . . صحيح أن الواقع المرائي يتنصر على خياله وعلى ما يريد ، وبذلك جعل شخصياته تعيش أزمانها النفسية الحادة ، وتعاني حروبا داخلية مستعرة وكأنها قدر لا مفر منه حتى النهاية . . . ولكن هذه القدرية في الواقع ، تقابلها سخرية مرة من الكاتب بانها ليست وضعا مستمرا خالدا او صفة لازمة للوجود الانساني ، وانما حالة ثابتة اوجدتها قوى اجتماعية ذات مصالح طبقية محددة - ابن المساح - المحاط بالاغتراب في - القلعة - والسيد - ك - التهم - المغترب عن كل ما حوله في - القضية - وكارل روسمان في امريكا - مغترب بوجوده في مناهات يحاول التخلص منها - وكذلك شأن الحيوان الصغير في - الحجر - وشأن المسخ - شأن غريغور سامسا - الذي يتخذ وضعا معينا - هو مسوخيته ، ونقل كل ما يتعلق بوضعه - بل باغترابه الينا . . في مجتمع لا يستطيع الفرد ان يغير مكانه ، لأن ذلك يعد اجراما ما بعده اجرام . . . فالبرجوازي هو برجوازي - وليس ثمة داع - للركض وراء الاسئلة التي تطالب بالسبب ، عدا عن ان الركض وراء الاجوبة التي تبحث عن الحقيقة ، يجلب الدمار لصاحبه - كما حدث للكلب الجريء - في تحريات كلب الذي دفع ثمن جرائته

غايبا . . والعامل سيبقى عاملا ولا توجد طريق اخرى لتجاوز ذلك ، وهكذا شأن الموظف البسيط (والرئيس) وكبير الموظفين . . . اي ان تحديد مكانة الفرد في معظم الاحيان يأتي سابقا على مجيء الفرد الى الوجود - ان في عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شيء مسجلا بدقة ، كل انسان محصورا الى الابد في الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا او قنا او موظفا فان كل محاولة تمجيد من اجل نقل علامات الحدود في امكانها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب^(٩١) وهكذا كان شأن غريغور سامسا - المسكين الذي دفع حياته ثمنا لتمرده على ما لا يريد ، وعلى المجتمع الذي اراد ان يعمل ويفكر لا كما يريد هو ، وانما كما يريد الاخرون - كالرئيس وكبير الموظفين - وحتى الاب والام والاخت والمستأجرين ، ولم يجد الاخرون الراحة الا برحيله عن عالمهم . . . انه عالم لا يجد فيه المرء متنفسا وقناة يرى من خلالها العالم الذي يرغب فيه بحرية دون ضغوط خارجية او داخلية . . ان كل رواية تمسك رؤية من رؤى الكاتب الايديولوجية ، وتنقل الينا جزءا من معاناته وحياته ، فهو قبل كل شيء مواطن ككل من يحيا معهم يتأثر ويؤثر ، وتأتي عملية الكتابة في لحظة المواجهة . . في - المسخ - نرى المجتمع الذي حدد لكل افرادهم امكتتهم دون ارادتهم طبعا - طبعا - الاعلون هم الذين فعلوا ذلك كالرئيس ومن يعادله - حيث نرى ايضا الانسان مقيدا بوظيفة ، وفي حال اعلان نفوره منها ، يكون دليلا على رفضه على كل من أوجدها وحدد مكانه ، وعلامة على رفضه لكل القوانين التي رسمت له وظيفته ورؤاه وهذا يعني انه عنصر خطر ، ولا بد من اقصائه حتى الموت . . في المسخ

(٩٠) كلافكا ، يوميات خاصة - ص ٢٢٢ - نقلًا عن واقعة بلا ضلوف - ص ١٦٦ .

(٩١) خاروفي ، روجه واقعة بلا ضلوف - ص ١٧٣ .

انسان زمنه ومجتمعه ، واستطاع ان يدع في طريقته هذه . . . وكما يقول - الفريد جاري - مجسدا نفسية الرأسمالي (متى اخذت كل الفلوس فسأقتل الناس جميعا)^(٩٣) - وكافكا - يريد ان يقول (متى رفضت قوانين مجتمعك الرأسمالي فسوف تجد من يقتلك) وهذه هي حالة - سامسا -

ما هي الاسئلة الاستفهامية التي تثيرها المسخ ؟

اذا كان - كافكا - هو القائل في يومياته (ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بان نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه)^(٩٤) وهو القائل ايضا (وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الامر الا انه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه)^(٩٥) وكأنه يريد تحديد موقفه من الحياة ، وكأنها في ذاته شيء L'objet en soi لا يمكن الوصول اليه ، ويلوغ جوهره ، الا انه يقول في (خطابات الى ميلينا) : احاول دائما ان اوصل شيئا غير قابل للتوصيل وان اشرح دائما ما يستعصي شرحه)^(٩٦) وهو القائل ايضا . الايمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا او بدقة اكبر : التحرر اي ان نكون خالدين او بعبارة ادق ان تكون^(٩٧) وما يريد ان يطرحه هو فيما يتعلق بالانسان وتحريره من كل يعيق حركته الداخلية ، ويدمر جوهره الانساني . . اي انه في لحظات اليأس الطاعني يجد نفسه اسيرا لا يستطيع الخلاص من اسره ،

- يبدو لنا احيانا - كافكا - بالذات - وقد اصبح - غريغور - سامسا - وهو محاصر بالشعائر والطقوس والتعاليم التوراتية ، وأوامر الاب القاسية - ربما كان الرئيس - هو الاب بالذات ، وكذلك علاقاته مع الآخرين ، لم تكن هادئة طبيعية ، ولم يكن راضيا عن مجتمعه منفردا . . . الم يكتب في يومياته اعيش غريبا اكثر من الغرباء انفسهم ؟ وهذا يحدد سلوكه ورؤيته الى الحياة من حوله وربما كان - غريغور سامسا - يعني كل اولئك الذين يرفضون العالم الذي يضمهم بقسوة ، ويطالبهم بتنفيذ مهماتهم رغم رفضهم لها . . . وربما كان - الرئيس - بالذات صورة للاله اليهودي - يهوه - الذي لا يعرف الا البطش والعنف ، وكان كبير الموظفين موكله والمفوض باسمه - وكان - غريغور سامسا - مخلوقه الذي يتمرد على بطش مولاه الاعلى - أي ان الاغتراب هنا هو اغتراب بين الاله . . الرب والانسان الذي يحتل مرتبة دونية . . اي ان رواية المسخ بامكانها ان تأخذ وتمتص تفسيرات عدة تتعلق بصور عديدة للاغتراب ، ولكن التفسير الاكثر عقلانية هو التفسير المرتبط باغتراب الانسان العادي الذي لا يملك الا قوة عمله ، في مجتمع رأسمالي ، تواجهه ضغوط خارجية مستمرة ، ومجرد الخروج عن قوانين هذا المجتمع ، يعني موته بالذات . . لقد كتب - رينه بويلوسيف ان اجمل مهمة محددة تقدم للروائي هي ان يصور اناس زمنه)^(٩٨) - ولقد حاول كافكا - بطريقته - المذهلة - ان يتحدث عن

(٩٢) نفلأ من تاريخ الرواية الحديثة - ص ٢٥٢ .

(٩٣) نفلأ - من - الانسان المتحدر - ص ١١٩ .

(٩٤) كافكا : يوميات خاصة - ص ٢٩٠ - نفلأ من واقعية بلا ضفاف - ص ١٨٥ .

(٩٥) كافكا - عبد الرموز - في - سور الصين - ص ١٣٠ - نفلأ من واقعية بلا ضفاف - ص ٢١٥ .

(٩٦) كافكا - خطابات الى ميلينا - ص ٢٥٠ - نفلأ من واقعية بلا ضفاف - ص ١٤٦ .

(٩٧) نفلأ من - واقعية بلا ضفاف - ص ١٩١ .

المستأجرون وهم يستمعون الى الموسيقى التي تصدر من كمان - غریت - اخته - كل هذه المواقف تتحرك بصورة هزلية ، نضحك ونحن نقرأ عنها ، ونخليها بنفس الوقت ولكن في نفس اللحظة يصعد الغضب والقهر والأسى ، فنصبح اسرى معاناة رهيبة ، اي ان الضحك هو في نفس الوقت سخريه والسخرية نقد والنقد مر ، والمرارة تولد الكراهية لكل ما يحيط - بسامسا - لقد كان عالم - كافكا - يعيش تناقضات جمّة تشمل من ضمن ما تشمل : قسوة الاب وتمرّد الابن - هيمنة الشعائر اليهودية ، ورغبة كافكا في رفضها ، العزلة المفروضة عليه - ومحاولته اختراقها . . . ولقد كان - عصر سكان - يعيش صراعات جمّة : هيمنة الشركات والبنوك والمؤسسات الحكومية ، التي يملكها افراد معدودون على الاصابع ، ووجود جيش من العاطلين عن العمل ، او المشوهين نتيجة خضوعهم للقوانين الحديدية ، وعناصر تحاول رفضها . .

ولقد كان - منظور - كافكا متعدد الصور - قد نجد فيه - اليهودي قلبا وقالبا ، وهو يتحدث عن عالم اليهود واله اليهود ، وشعائر اليهود . كما في قصصه - تحريات كلب - او شعب الفئران - او بنات آوى وعرب - وقد نجد فيه صاحب رؤى او - تشنجات - اشتراكية ثورية - كما في - المسخ - حيث - يرفض - سامسا - عالمه . . . ونجد فيه - المتشائم الشونيهوري حيث يرى كل شيء سوادا ، وليس ثمة امل وراء هذا السواد ، وقد نجد فيه - كاتب وجوديا يرى في العالم - القلق والسأم والموت يتربص بالانسان ، والخوف والرعب واللاجدوى وعيشة الحياة ، المسخ - مثلا ايضا ، وقد نجد فيه - كاتب انساني - يرفض الظلم واللامساواة ، وغياب العدالة ، ويدعو الى الامن والنظام ، وهذا يظهر في ثنيات معظم اعماله ، حين تقيّمها - كما في - تحريات كلب - مثلا . . . ولكن لا نستطيع - التأكيد على نقطة من هذه

فيعمي بصره ويفقد بصيرته ، وفي لحظات اخرى حين يأتيه الامل الانساني يحطم قيوده ، ويحاول اكتشاف حقيقة العالم الخارجي وبالضبط الوصول الى لب - الشيء في ذاته - وفي - المسخ - تطرح عدة اسئلة نفسها ، تتعلق بكافكا ويعصر كافكا ويمنظور كافكا : هل طبيعة حياة كافكا - المعقدة هي التي اثرت فيه ، ودفعته الى خلق عوالم كابوسية . . المرء منعزل مغترب عن كل ما حوله ، ضعيف امام القوى الخارجية التي تقمع فيه كل حركة ؟ هل يرمي من وراء الرموز الكثيرة التي تحفل بها اعماله ، ومن بينها - المسخ - الى توجيه الادانة الى كل شيء ، حتى القوى الخارجية ؟ ام انه يريد من وراء هذه الرموز تكثيف اللغة وشحنها بالتوتر ، لاجداث تأثير فعال في نفس القاري ، ولاكتسابه ودفعه باتجاه ما يريد ؟ هل يريد حقا ادانة جهات لم يستطع ان يدينها علانية وبكل بساطة لأنه يخشى عاقبة ما او هي اقوى منه ؟ كيف نحكم على فكر - كافكا - نتيجة تشييد مثل هذه العوالم المذهلة والمعقدة ؟ ان - كافكا - في اسلوبه المعقد المدهل يريد ان يعطينا حقائق عدة دفعة واحدة ، وتشويه العوالم التي ينقلها من واقعه ، ووضع التناقض فيها ، ينبع من حقيقة واحدة هي : الواقع المعاش الذي خالفت الاشياء فيه حقيقتها فالمسخ - هي قمة المواجهة والادانة في عالم الاستهلاك ، كل شيء له سعر محدد حتى القيم - فسامسا - يعرف كل شيء ، ويريد ان يعلم الآخرين بذلك ، ولكن هناك حدود فاصلة بينه وبينهم ابتداء - بالغرفة السجن - حيث طرح فيها ، وتم جردها من كل اثاثها لانه لم يعد يرغب في العيش كما يعيش الآخرون في زيف وضلال ، وهو حين يحاول النزول من على السرير ، وحين يريد فتح أبواب بغمه الذي خبأ من الاسنان ، وتوجهه نحو امه ، ونفورها منه ، وحركات - كبير الموظفين ، وزحف - سامسا - باتجاه الطعام ، وتعكير جو المرح ، الذي عاشه

وتشيع خوف وكزاز انتزاعكس - وقد يكون معقدا بحيث يلعب الخيال الدور الاكبر في عملية البناء الروائي ، ولكن حتى هذه الممارسة قد تكون ابداعية ، اذ تمتد في فضائها جذور الواقع اي ان المخلية ترسم صورا واشكالا ، وتستقي عناصر لا نهجها مثيلا في واقعنا الحقي ، ولكن هذه العناصر تساهم - نفسها - في اغناء الواقع ، وتدفع الانسان الى البحث عن معناها ، وايجاد مرتكزات واقعية لها - وتفسيرا لرموزها . . وهكذا كان شأن - فاوست - لغوته - واوليس - لجيمس جويس - والجبل السحري - لتوماس مان - والمسوخ - لكاتبنا - كافكا - فايجاد عناصر لا واقعية ودعجها مع عناصر واقعية في ابداع عمل روائي ، يساهم في اغناء هذا العمل ، ويضفي عليه سحرا . طبعاً ما نقوله هنا ليس تبريرا - لاعمال كافكا - ذات العوالم المليئة بالسرايب والدهاليز والمسوخ والصور المرعبة ورائحة الموت والدم ، والحافلة بالقلق واليأس والمثيرة للتقزز احيانا . . وانما ما اريد ان اقله هو : ان - كافكا - يعقد عالمه الفني بالرموز ، مشيدا اياه على اساس متين من خيالات خصبة ، لا يمكن لاي منا الوصول الى ما وصل اليه . . ولكن تحليلنا بسيطا لهذه العناصر المتخيلة يوضح لنا قيمتها فهي ليست مجانية ، وعلى سبيل اللعب ، واث الذعر في النفوس ، وكافكا يمتاز ويشتهر بهذه الصفة ، وربما ذهبنا الى حد القول ، انه يمارس سادية على ابطاله ، ولكن هذه السادية ليست - عبثية - وانما فرخها واقع معين ، يتعلق بتجربته مع اسرته والعالم الخارجي ، انطلاقاً من جنسيته - كيهودي - ينبغي الاشارة الى ذلك . . فهو يرمي من وراء ذلك الى نقل كل ما يحس به ويراه في محيطه . . ان الرأسمالية تمارس صنوفا من التعذيب والاضطهاد والاجرام ، لا مثيل لها ، بحيث ان خيال اي كاتب كان ، لا يستطيع ان يفسرها او يوضحها ، ان لم يكن مطلعاً عليها ومتركا لها ، وعالمها بها ، وما يقوم به .

النقاط المذكورة ، ولما كلها تجتمع ، وتصب في قالب واحد - مبتكرة - كالمبتكر -

هل المسخ حقيقة ام خيال

الكتابة مهنة فنانة ، ولا تنأى لاي انسان ممارستها ، فهي عملية غماض طويلة ، تلعب فيها المعاناة ، والتفاعل مع العالم الخارجي دورا كبيرا ، ويأتي الاحساس المرتبط بالفكر لجسد هذه التأثيرات في كلمات (شعرا او فنانا) وحتى في لحظة تجسيد التأثيرات الخارجية في كلمات ، تنهض صعوبة كبرى ، في كيفية التجسيد ، او ما يمكن ان نسميه : (بالابداع الفني) اذ لا يكفي ان يسطر الكاتب - كلماته فقط بمجرد حدوث تفاعل بينه وبين المحيط وانما تصاحب هذا التفاعل عملية فرز وتقييم ، ملذا يختار الكاتب من صور خارجية تمت في داخله : مع الاحساس والوعي وما يرفض ؟ فلنكني يدع لابد من نماذج حية - صور ديناميكية - لا جامدة - أحجار في واد مبشرة - وانما كروافد مائية يهدلها مجرى موحدا في عملية الابداع ، وهذه النماذج لا تموت ، بل تمثل وقائع مكثفة تبقى ، هذا من جهة ومن جهة اخرى لا يمكن ان يشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع عمل لا يمكن ان يشكل فنا بكل معنى الكلمة . فمع تلقي التأثيرات الخارجية ، تنهض ملكة المخيلة - الى جانب الاحساس والوعي لتضيف الى النماذج المستقاة ، جوا خاصا يتعلق بمدى ابداع الكاتب ، ورؤيته الى الحياة ومدى علاقاته ونوعيتها مع الآخرين . . اي بمعنى آخر : لكل اثر فني جذور عمدها المخيلة في ارض الواقع ، وفي كل عمل روائي نجد ذلك . . ولكن الاختلاف بين عمل وآخر ، يكمن في طبيعة الخيال نفسه ، فقد يكون بسيطا سهلا ولكنه ليس في تناول كل كاتب ، فهذه صفة الكتاب المبدعين - كما في اعمال - بلزاك - وديكنز - وشتانك وجوته - وغوغول -

كافكا - من نقل نماذج مرعبة بمعاونة غيلته المحلقة من الواقع الحي يريد التأكيد على حقيقة واحدة الا وهي ان المجتمع الرأسمالي لا يستطيع الانسان ان يعيش فيه ، ويحتفظ بانسانيته . . انظروا هذه هي آثاره عليه . . الكلب الذي يسخر منه الآخرون ، ولا يردون على أجوته ، ويكتفون بالصمت والغضب على أسئلته في - تحريات كلب - والحيوان الصغير - الذي لا يجد الأمان والطمأنينة فيه في - الحجر - والضابط الذي لم يتحمل العيش في مجتمعه لانه مجرد من كل قيمة في مستوطنة العقاب - والاجرام الذي ينضج من جسم الرأسمالية الشوكي ، ويولد الدماء والحرائق ، وتخلق الموت في كل مكان يساعد على تلك ، ومع من يريد كما في - بنات آوى وعرب - وعملية تشويه الانسان الذي يقول - لا - لمؤسساته الطاغية في - المسخ - ما نريد ان نصل اليه هو : ان المسخ - صورة متخيلة ، نابعة من واقع معين - وهذه هي الحقيقة . . نعم في واقعنا الحي - لا توجد مسوخ - ولكن حين نتغلغل في اعماق الناس ، نجد الكثيرين - مسوخا . . والمجتمع الرأسمالي ثرٌ ومشهور بهذه المسوخ . . وهو ما نستنتجه من - مسخ - كافكا .

كيف يمكن تحديد الاغتراب ؟

ان - سامسا - يعاني اغترابا من كل الجهات - وهذا هو سبب اعلانه التمرد ، على من حوله . . . الرئيس - الذي ينظر الى المستخدمين من عل - وها هو كبير الموظفين - يسأل عائلته : لماذا تأخر سامسا - انه شكليا يظهر نفسه بمظهر المهتم بموظفي المؤسسة ولكنه في أعماقه عكس ذلك - انه لا يهتم سوى بالعمل - فهو لم ينجى يسأل عن حالة . . سامسا - وإنما عن تأخره . . . فالعمل أهم من كل شيء . . وهذه أهم صفة من صفات - المجتمع الرأسمالي (اننا نحن رجال

الأعمال - لحسن الحظ ولسوءه - كثيرا ما يتحتم علينا أن نتجاهل كل انحراف طفيف في الصحة ، لأن العمل يحتاج الى من يعنى به . ص - ٢٠) من ناحية أخرى . . ان الموظف البسيط يظل مستغلا أبدا الدهر من قبل صاحب العمل - فسامسا - يحويه مجتمع لا يقدر الانسان الا من خلال ما يملك . وهو هو - كبير الموظفين - قادم اليه يسأله عن سبب تأخره ، انه يطالبه بأن يعمل ، والا فسوف يخسر وظيفته ، ومن جهة أخرى سوف يتحكم في مصير أسرته أيضا . وهنا نستطيع القول ان العامل في المجتمع الرأسمالي يواجه في كل لحظة أمرا بطرده ، وفصله من وظيفته ، وفوق ذلك فهو طوال حياته مدين لأن دخله لا يكفيه - بسبب استغلاله من قبل رب العمل . . . ولهذا فعليه أن يخضع لكافة أوامره مهما كانت درجة قساوتها . . . والا لم يعد له محل من الوجود في مجتمعه ولن يبقى مواطنا - سامسا - ، في غرفته مقترب عن الآخرين - وهذا يعني دلالة تمردته على مشوحيه ، وهذه الحالة تسمح لكبير الموظفين بالدخول ، لأنه مهدد بأن يخسر وظيفته ، ولأن كبير الموظفين سيشرع في مطالبة والديه بالديون القديمة^{٢١} ورغم توسلاته الى كبير الموظفين ، بأنه يعاني من ألم ، وعليه أن يبلغ الرئيس ، بأنه سوف يعمل ، وعليه أن يرأف بوالديه . . . قال ذلك بعد أن فكر كيف ستكون حالتهم بعد فصله من عمله . . . ولكنه تغير كلياً حين أصبح مسخا . هل فهمت كلمة من هذا ؟ كذلك كان كبير الموظفين يتساءل : لا ريب في أنه ليس من المعقول أن يحاول خداعنا ص ٢٥) وفي مكان آخر من نفس الصفحة . . ان ذلك لم يكن صوتا بشريا ، ويصل الاغتراب قمته بين - سامسا - وكبير الموظفين ، حين يحاول - كافكا - أن يخبرنا أن العامل كيفما كانت مهنته في المجتمع الرأسمالي عليه أن يتملك من هم أكبر مرتبة منه ، حتى يقوى مكانه ، حين حدوث أقل مصيبة . .

له ... بل التعلق ... صفة أساسية من صفات المجتمع الرأسمالي ... لندقق فيما يقوله - سامسا - لكبير الموظفين وقد رأيت أن المناسب ، ايراد ما قاله أساسيا رغم طوله نسبيا : أنا عازم في اخلاص على خدمة الرئيس ، وأنت تعرف ذلك معرفة جيدة جدا ، والى هذا يتعين علي أن أكفل الرزق لأبوي ولأختي . أنا أعاني محنة خطيرة ، ولكني سوف أتغلب عليها ، لا تزد وضعي سوءا على سوء . انتصر لي في المؤسسة . المترحلون التجاريون ليسوا شعبيين هنا ، أنا أعرف ذلك ... القوم يحسبون ان هؤلاء المترحلين يكسبون أكياسا من المال ، ويقضون وقتا طيبا ليس غير . تحامل ليس ثمة سبب خاص لاعادة النظر فيه . أما أنت ، يا سيدي ، فان لك نظرة في الأشياء أكثر حصانة من نظرات سائري رجال الشركة . أجل ، ودعني أقول لك ، بيني وبينك ، ان نظرتك أكثر حصافة من نظرة الرئيس نفسه ، الذي يميز لأحكامه - بوصفه صاحب الشركة - أن تنجرف في يسر ضده واحد من مستخدميه (ص ٣١) لكن التفاهم لم يعد موجودا بينه وبين كبير الموظفين وغيره ، لأنه منذ اعلانه ترك عالمهم ، أصبح مغتربا عنهم ، وكذلك قد أصبحوا ، غرباء عنه ... بل ان ما تفوه به - سامسا - أذهل كبير الموظفين ، وابتعد عنه (وما أن وجد نفسه في الرواق حتى بسط فزاعه اليمني ، أمامه ، نحو السلم وكأنما كانت ثمة قوة خارقة تنتظر أن تنقله . ص ٣٢) إذا الاغتراب لا يتعلق هنا فقط بعدم التفاهم ، بل النفور والكراهية ... ان كل أنواع الاغتراب مصاب بها - غريغور - سامسا المسخ - الجنون والتشوه والغربة والبله ... بل بات مصدر لعنة بالنسبة لأسرته . فأمه تنفر من منظره وأبوه يركله ولا يطيق رؤيته ، وأخته تطالب أبويها بالتخلص منه ، والمستأجرون يطالبونهم بكل الأضرار التي سببها - غريغور - لقد حاول أن يفهم أباه بما حصل له ، لكن

الوالد لم يأبه به ، وخاصة بعد فرار كبير الموظفين ، بل حاول - بنفاد صبر - ردعه ، لاجباره على الرجوع الى غرفته ، لقد كان واعيا لكل شيء ، لكنهم هم لم يفهموه وهذا اللاتفاهم أفزعه ، ولم يجرؤ بسهولة على الالتفات والتوجه نحو غرفته ، (وفي كل لحظة كان من الجائز أن تنقض العصا التي في يده بضرية قاضية على ظهره أو على رأسه . ص ٣٦) انه لا يريد بهم شرا أو ضررا ، كان من اللازم أن يحدث ما حدث ، أن يصحو - غريغور - سامسا - من واقعه التتن ويعلم الآخرين بذلك ، لكنهم فقدوا مفاتيح الصحو والوعي ... ان اغترابه لم يعد يطاق ، لقد فقد كل ذرة من انسانيته ، وما تشوهه الا تعبير عن خضوعه لعالم لا عقلاني ، استطاع - كافكا - أن يظهر لنا آثاره الضارة والمفزعة ، حين حول بطله الى مسخ - نتيجة امتصاصه من قبل الرئيس - لقد قال في ذات نفسه بعد فرار كبير الموظفين ، وعلان الأب لغضبه عليه (أي حياة هادئة كانت أسرنا تحياها ص ٤١) ان هذه العبارة التي تدخل في اطار الماضي توضح جو أسرته ، ولكن حين فقد كل قيمة من قيمه الانسانية ، أي بمعنى آخر حين أصبح مغتربا عن كل شيء تغير كل شيء ، وبقي هكذا حتى أصبح في طيات العدم ، وعاد كل شيء الى ما هو عليه سابقا ... ان رواية - المسخ - هي رواية الاغتراب ... الاغتراب الذي يفرزه المجتمع الرأسمالي ... غريغور - التاجر البسيط في مؤسسة تمثل مجتمعا بأكمله لم يكن الا معادلا للمال - في لحظة ما يعني أنه لا شيء ، عبارة عن مسخ - وهو يموت من الجوع . ان الجوع يرمز هنا الى نفوره من كل ما يرتبط بالمؤسسة ومتجاتها ، وتمرده عليها - وموته يعني هروبه من عالم المؤسسة ، هو لكي يرتاح من عذاباته التي تسببها له هيمنة المؤسسة الرأسمالية ، وهنا هو الرابع ، انه يموت - فنيا - لكي يسترجع انسانيته ، ويخسر مؤسسته بأكملها بكل موظفيها والمربطين بها ،

ما دامت هي تمارس التشويه والتدمير للقيم الانسانية ، وهم لكي يرتاحوا من - مسوحيته - وتمرده - ويفرقوا في لامعقوليتهم وعالمهم التت ، ويخضعوا باستمرار لهيمنة المؤسسة - وهم هنا خاسرون - انها حياة الفريزة فقط . . . نعم ان - كافكا - يظهر لنا بطله وحيدا منعزلا عن الآخرين ، مواجهها لهم ، معبرا لهم عن كرهه لعالمهم في معظم أعماله ، وهذه النقطة ترتبط بحياته الى حد بعيد ، ويؤسه ويأسه من كل ما يحيط به . .

واذا كان - كلام - (شيرينا) صحيحا فيما يتعلق بوضع الانسان في نتاج كافكا وهو (أن الانسان يبرز من خلال مؤلفات كافكا كشيء وكعادة في ارادة لا يمكن ادراكها أو فهمها لشيء - شامل ما . والانسان في مؤلفاته لا ينشط ولا يفعل بل « يفعل » به ويحرك^(٩٨) وهو ما نوافق عليه ، ولكن قد نجد العذر لذلك . . . انطلاقا من حياة كافكا - الخاصة المليئة بالضغط المتنوعة ، مما أدى ذلك الى تعميته عن رؤية كل ما يحيط به بشكل واضح ، لقد اعتبر كل شيء خاصضا لقانون صارم لا فكك منه - وكان الانسان في عالمه وفي منظوره مقيد ، وكما الحيوان المقيد بغيريته والطبيعة بقانون الجاذبية ، وهكذا الانسان مقيد بقوى اجتماعية قادرة على سحقه ، وهي نفسها تابعة من هيمنة - المؤسسة الرأسمالية - ولم ير أبعد من ذلك ، وبأنها تمثل مرحلة معينة وليست خالدة ، فكما أوجدت نفسها سوف تنهار بنفسها . . . لقد أعلن انطلاقا من تجربته ، وحياته القاسية عن سلطة المصالح الرأسمالية وأصابها الخفية في أكثر من مكان (اعتقد أن عصابة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة ، فالجرب مستمرة ولكنها

تستخدم حاليا وسائل أخرى . لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية . واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات . وعصابة الأمم ليست عصابة للشعوب بل مراكز للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح^(٩٩) انه يملك هنا بعد نظر ، ولكنه لم يكن مبصرا للقوى الأخرى التي تنهض في وجه هذه المصالح الرأسمالية ، وهي تمثل يقظة الشعوب محبة السلام لقد كان مترددا متذبذبا طوال حياته بين التفاؤل والتشاؤم (ان الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتل ، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجل من رغبتنا في الموت . . .)^(١٠٠) ان صورة - المسخ - تشبه في بعض نواحيها - وعيها للقوى اللاعقلانية في المجتمع تشبه حياة كافكا . . . باختصار ان الاغتراب شامل ، يتغلغل في كل ثنايا - المسخ . . . وهو يدعونا الى أن نعلم ذلك ، ما دام الآخرون لا يفهمونه ، يدعونا الى فهمه والدراسة بأسباب مسوحيته - قبل أن يسلموه الى - صندوق القمامة .

- كيف يمكن الحكم على المسخ الكافكاوي ؟

ثمة سؤال أساسي يواجهنا ، يتعلق بـ - المسخ - ألا وهو : ما هي القيمة الواقعية التي يمكن أن نعطيها لعمل - كافكا - هذا ؟ لقد حاول - كافكا - أن ينقل إلينا حقائق كثيرة ، تتعلق بمصره من خلال - مسخه - غريغور - سامسا - بعبارة أخرى : حاول أن يعطينا

(٩٨) شيرينا في : الاغتراب والأدب المعاصر - في دراسات في الأدب والسر - ص ٣٠ .

(٩٩) باتروش : أحاديث مع كافكا - ص ١١٧ - نقلاً عن - واقعة بلا شفاف - ص ١٩٥ .

(١٠٠) كافكا : تملّات حول الخطية والألم والأمل - ص ٣٨ - نقلاً عن واقعة بلا شفاف - ص ١٩٢ .

ومثالا على ذلك - المسخ - ولكن ما يمتاز به - كافكا - عن هؤلاء ، هو تصويره الدقيق للطابع القديري الملصق على جبين الانسان في المجتمع الرأسمالي ، وتفضيله الموت لأبطاله على حياة مزيفة ، ولهذا لا نرى في - كافكا - جزعه من الموت *Horreur de Mourir* - كما نرى هذه لدى كتاب الوجودية بل نرى بالعكس ، غيرته على الحياة *Jalousie de vivre* وتمسكه بها . . . وإعلانه الموت لمعظم أبطاله ، هو تعبير عن سخطه تجاه ما يجري من تشويه وتدمير للحياة . الواقعية اذا فبطلة في - المسخ - ربما كان يعاني من - حالة حصار *L'Etat de siege* - وهي مولود رأسمالي ، وما موته الا تعبير عن احتجاجه على هذه الحالة ورفضه للحياة المفروضة في لون معين - عليه أن يعيشها وربما وجدنا فيه صفة أساسية من صفات الانسان المتمرد *L'Homme Revolte* . . فهو يقول - لا - لكل من يريد مصادرة حريته - على حد زعم - البير كامو - ولكنه هنا لا يقول - لا - علانية وإنما يرينا من خلال معاناته وحق نهايته أنه يستخدم - لا - طويلة - في فضح من حاول تدويته في تلك المعاناة . . . وختاماً نستطيع أن نقول ما يلي :

١ - غريغور - سامسا - لا يمثل فرداً معيناً مجرداً من كل زمان ومكان - وإنما فرداً نموذجياً يعيش في زمان ومكان معينين . . . هو زمان سطوع نجم الرأسمالية الى حد كبير - ومكان هيمنة المؤسسات الرأسمالية وافتراسها لكل القوى الانسانية ، دون رحمة .

٢ - لا يمثل - غريغور سامسا - صورة للانسان الوجودي المحاصر بالقلق . . . فالوجودية تعميم - أما غريغور - سامسا - فهو نموذج - وتحديد ، يتعلق بمجتمع محدد - أشرنا اليه أعلاه .

صورة شاملة عن الاغتراب الذي يعيشه انسان عصره : سامسا - مغترب عن كل شيء ، ولكنه فتح ثغرة في حصار اغترابه لحظة استرداده لوعيه ، ومن هذه الثغرة تغلغلنا الى عوالم الآخرين ، واشكال اغترابهم : أسرته - المغتربة عن كل ما يتعلق بعوالمها الداخلية والخارجية . . . كبير الموظفين التابع للرئيس - أي المغترب عن ذاته ، لأنها ليست ملكه ، بل لرئيسه ، الرئيس المغترب عن الجميع بسبب حالة النفور والكراهية الموجودة بينه وبينهم . . . لقد كتب كامو في كتابه الصيف *L'Été* (اليأس الحقيقي معناه الموت . . . أو القبر . . . أو الهوة السحيقة ماله من قرار)^(١٠١) واليأس لديه مدفون في قلب الحياة ، فليس ثمة جدوى فيها . . . وروايته الطاعون *la peste* تعبير عن الشر الكامن في العالم والذي لا يمكن اقتلاع جذوره ، وكذلك رواية - هرملين طفيل - موي ديك *Moby Dick* تصوير للصراع القائم بين الانسان والطبيعة ، وفي مواجهته للشر وكذلك رواية - سارتر - الغثيان *L'nausee* تصوير للقلق الكامن في نفس الانسان ، نتيجة للاجباطات التي تصيبه ، ولكن هذا يظهر نتيجة قراءة عابرة لهذه الروايات التي ذكرناها - أما القراءة المعمقة ، فتكشف لنا أسسها الواقعية التي تقوم عليها . . . فوراء الشر الكامن في العالم ، والمخلق فوقه ، والقلق الانساني ، تكمن مرتكزات وجيهة لكل ما ذكرناه أي هيمنة المؤسسات الرأسمالية وتشويهها لحرية الانسان ، الصفة الأساسية لاعتباره مسؤولاً عما يقوم به ، ومحاصرته بالواجبات التي لم تعد واجبات ، بل أوامر في صيغة (افعل هذا) أو ذاك لا كما ترغب ، بل كما يرغب الآخرون أصحاب هذه المؤسسات . . .) وربما وجدنا جلوداً مشابة لذلك في أعمال - كافكا -

(١٠١) نقل من - جون كروكشافت : البير كامو وأدب التمرد - ترجمة - جلال المصري - منشورات الوطن العربي - دون تاريخ - ص ١٩ .

- ٣ - يعكس - غريغور سامسا - جزءا من حياة - مبتكرة - كافكا - بما يتعرض له من قمع وحصار وضغوط وتعنيف ويعطي تفسيراً لما كان يرمي اليه - الكاتب - من رفضه - لمجتمعه - بمؤسساته الكابوسية .
- ٤ - يقدم - كافكا - من خلال - روايته - بانوراما كاملة - حول لا عقلانية المجتمع الرأسمالي ، والحدود الفاصلة بصورة قدرية بين فرد وآخر ، والتي لا يمكن تجاوزها .
- ٥ - كافكا - في روايته لا يدمر - العالم العفن من حوله - من خلال - غريغور سامسا - ليبني عالماً آخر - وإنما يدمر فقط ، ولم يكن يمتلك رؤية نفاذة ليحدد العالم البديل . .
- ٦ - كافكا - من خلال بطله - ينقد - الدين سبباً له هذه المصيبة بصورة لاذعة ، انه يمارس - ضدية تجاههم - أما مع من يكون - تحديداً فهذا مالا يظهره . .
- ٧ - يظهر لنا - كافكا - أن العالم الذي يحيط - بغريغور سامسا - نتن ولا واقعي ولا يمكن أن يستمر ، ولهذا فهو يبشرنا بسقوطه لا محالة ، ما دام لا يدرك بذور فئائه .
- ٨ - المسخ - رواية انسانية - تجسد وتؤرخ لحياة الانسان في مرحلة معينة وأسباب تشوّهه أي ما يمكن أن نقوله عن كافكا - هو : أنه كاتب انساني يكره الظلم والاضطهاد وأن - الاستغلال ، غالباً ما يؤدي الى اغتراب يدمر كل القيم الانسانية . أليس من الواجب اذا الترحيب بهذا الكاتب الانسان ؟

إنه لما يثير الكتابة في نفوس السائرين خلال هذه المدينة العظيمة^(١) ، أو المسافرين في الريف ، أن يجدوا الشوارع والطرق ، ومدخل العيش والأكشاك ، تعج بأناس يتسولون وقد جردن في أعقابهم ثلاثة . . أربعة . . . أو ستة أطفال ، جميعهم يرتدون أسما لا بالية ، ويلحون في طلب الصدقة من كل عابر . وبدلاً من البحث عن طريقة شريفة للعيش نجد تلك الأمهات أنفسهن وقد اضطرن إلى قضاء الوقت كله سعياً وراء إطعام أطفالهن البؤساء . وعندما يشب هؤلاء الأطفال يصبحون لصوصاً لعدم وجود عمل لهم أو يغادرون بلادهم الغالية ليقاتلوا في صفوف المطالب بالعرش في اسبانيا^(٢) أو يبيعون أنفسهم لتجار الرقيق في جزر الباربادوس^(٣) .

وأنا أعتقد أن أحداً لا يخالفني الرأي في أن العدد الهائل من الأطفال على سواهد الأمهات وعلى ظهورهن ، أو في أعقابهم (وفي كثير من الأحيان في أعقاب آبائهم) هؤلاء الأطفال لهمثلون ضرراً بلياً تتفاقم بسببه حالة البلاد سوءاً . ولهذا فإن من يجد وسيلة عادلة ، وطريقة رخيصة وسهلة ، لكي يصبح هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع ، فهو يستحق الكثير من الثناء ، بل إنه لجدير بأن يشيد له تمثال بوصفه منقذ الأمة .

وغرضي من وراء هذا المشروع ليس مقصورياً بحال من الأحوال على أطفال أولئك الذين يمتنون التسول .

جوناثان سويفت

وصوت العقل المجنون

في

اقتراح متواضع

للمحيلة دون أن يصبح أطفال الفقراء في أيرلندا عبئاً على ذويهم ولجعلهم أعضاء نافعين في المجتمع ،

ترجمة وتعليق أميرة حسون فورية

مدرسة بقسم اللغة الانجليزية

كلية الآداب جامعة الاسكندرية

يعد جوناثان سويث Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥) واحداً من أعظم الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر إن لم يكن من أعظمهم في كل العصور . ومقالة « اقتراح متواضع » ، والتي نشر في عام ١٧٢٩ تعتبر مثلاً حياً لحدته المفاظة على التعبير الساخر ، وعلى استخدام السخرية ليس فقط لتوضيح وجهة نظره بطريقة قوية ولعامة بل أيضاً كسلاح يهاجم به الظلم الاجتماعي الواقع على الفقراء من أبنائه وطه . ولها يلي ترجمة لهذا المقال . . .

* A Modest Proposal for preventing the children of poor people from being a Burthen to their Parents or the Country, and for making them Beneficial to the Public.

(١) مدينة دبلن

(٢) جيش الثاني

(٣) كانت جزر الباربادوس مركزاً مهماً لبيع الرقيق في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . انظر

G.M. Trevelyan, English Social History (Harmondsworth, 1967), P. 226.

ان هذا المشروع يرمي الى ما هو أبعد وأوسع ولسوف يشمل جميع الأطفال عند سن معينة ، والذين لا تزيد قدرة آباءهم على احوالهم عن قدرة أولئك الذين نسيغ عليهم صدقاتنا في الطرقات .

أما من ناحيتي فلقد أمعنت الفكر لسنين عديدة في هذا الموضوع الهام ووازنت بدقة وتعقل المشروعات المختلفة التي تقدم بها الآخرون ، ووجدت أنهم قد أخطأوا الى حد كبير في حساباتهم . حقا ان المولود الذي وضعت الأم لتوها يمكن أن يتغذى بلبها لمدة سنة شمسية دون حاجة كبيرة الى طعام آخر ، وهذا لن يتكلف بحال من الأحوال أكثر من شلنين اثنين ، ولا شك أنها تستطيع الحصول على هذين الشلنين أو على أشياء بقيمتها من وظيفتها المشروعة ألا وهي التسول ، وأنا أقترح عند العام الأول بالذات من حياة هؤلاء الأطفال أن أوفر لهم الحماية بحيث لا يصبحون عبثا على آباءهم أو أهل حيهم ، ولا يقضون حياتهم يعانون من نقص الغذاء والكساء ، بل على النقيض من ذلك فلنهمهم سيساهمون في إطعام الآلاف وكسائهم .

وفضلا عن ذلك فهناك فائدة أخرى لاقتراحي هذا ، وهو أنه سيحول دون اجهاض النسوة بمحض ارادتهن ، ودون تلك العادة الشنعاء التي ترتكبها النسوة في قتل أطفالهن غير الشرعيين وهي عادة - وأسفاه - واسعة الانتشار بيننا ، واني لأشك انهن يضحون بأطفالهن البؤساء الأبرياء غشية الفقر لا العار وهذا كفيل بأن يثير الدموع ويحرك الشفقة في صدور أكثر الناس غلظة وقسوة .

ان تعداد إيرلندا يصل الى ما يقرب من مليون ونصف نسمة وربما كان من بين هؤلاء مائتا ألف تقريبا لهم زوجات منجبات ويطرح ثلاثين ألفا من هذا العدد - أي عدد القادرين على رعاية ذريتهم ، وان كنت أشك أن هناك مثل هذا العدد الكبير في الظروف الراهنة ، ولكن

يفرض أن هذا الرقم صحيح فيتبقى عدد مائة وسبعين ألف امرأة ولود ، ويطرح خمسين ألفا ، وهو عدد اللاتي يجهضن عن غير قصد ، أو يفقدن أطفالهن في حادث أو بسبب المرض خلال عام واحد فيتبقى من هؤلاء مائة وعشرون ألف طفل يولدون لأباء فقراء كل عام ، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يمكن تربية ورعاية هذا العدد من الأطفال ؟ وهذا شيء كما ذكرت سالفا يعد مستحيلا في الظروف الحالية وبالطرق التي تم اقتراحها حتى لحظتنا هذه . فنحن ليس بوسعنا أن نوفر لهم أشغالا في الحرف اليدوية أو في الزراعة ، حيث أننا لا نبني البيوت (أعني في الريف) ولا نفلح الأرض . وليس بوسعهم أن يجدوا وسيلة للرزق عن طريق السرقة حتى يصلوا الى السادسة من العمر على الأقل ، الا اذا كانوا يتمتعون بمهارة طبيعية نادرة ، ومع ذلك فأنا أعترف بأنهم يتعلمون مبادئ الحرفة قبل ذلك بكثير ، الا أن سيذا عظميا من مقاطعة كافان قد أخبرني أنه خلال تلك الفترة لا يمكن اعتبارهم الا تحت التمرين وقد أكد لي وهو يحتاج بشدة أنه لم يصادف أكثر من حالة أو حالتين قبل سن السادسة ، حتى في هذه الأجزاء من المملكة التي تشتهر بسرعة التفوق ، في هذا اللون من الفنون . لقد أكد لي تمارنا أن الفتى أو الفتاة قبل سن الثانية عشرة سلعة غير رائجة ، فعند هذا السن لن تزيد قيمة الواحد منهم عند المقايضة عن ثلاثة جنيهات وثمان الجنيه بأي حال من الأحوال وهذا لن يفيد الآباء أو الدولة ، حيث ان قيمة التغذية والكساء تفوق ذلك بأربعة أضعاف على الأقل .

ولهذا فانه يشرفني أن أقدم بكل تواضع خلاصة أفكاري وأتمنى ألا يجد فيها أحد ما يوجب الاعتراض . لقد أكد لي أمريكي عنك من معارفي في لندن أن الطفل الصغير اذا كان معافى البدن مكتمل الغذاء ، فهو يصلح عندما يتم عامه الأول لكي يكون غداء لزيد

ان موسم لحم الأطفال يستمر طوال العام ، ولكنه يكون أكثر وفرة في شهر مارس ، ولفترة قصيرة قبله وبعده ، فكما أخبرنا مؤلف رصين (وهو طبيب فرنسي مشهور) أن السمك يعتبر وجبة أساسية في يوم عيد الفصح بالبلدان الكاثوليكية ولهذا فإن أكبر موسم لانجذاب الأطفال يحل بعد هذا العيد بتسعة أشهر ، وبحساب عام كامل من هذا العيد تتمتع الأسواق بهذا اللحم ولأن عدد الأطفال الكاثوليك يمثل على الأقل نسبة ثلاثة الى واحد في هذه المملكة لذا سيكون لاقتراحي ميزة أخرى تتمثل في اقلال عدد الأطفال الكاثوليك بيننا .

لقد حسبت تكاليف اعالة الطفل الرضيع المتسول (وفي قائمة واحدة يندرج معهم أطفال كل المقيمين في الأكواخ والعمال وأربعة أخماس المزارعين) ووجدتها تصل حوالي شلنين اثنين في العام بما في ذلك تكلفة الاسمال ، وأنا أعتقد أنه لن يوجد سيد من ذوي الجاه بأسف لدفع عشرة شلنات مقابل لحم طفل ممتلئ ، وكما سبق أن ذكرت فالطفل يكفي لعمل أربع وجبات من اللحم الممتاز الغني بالقيمة الغذائية سواء كان هذا عند دعوته لصديق عزيز أو عند تناوله الطعام مع أسرته . هكذا يتعلم السيد المرموق كيف يصبح مالكا طيبا ، وكيف يصبح محبوبا من مستأجره ، حيث ان كل أم ستحصل على ثمانية شلنات من الربح الخالص ، مما يساعدها على العمل حتى تنتج طفلا آخر .

أما هؤلاء المدبرون في الانفاق (ولا شك أن الوقت الراهن يتطلب ذلك) فيمكن أن يسلخوا الجثة ، ويستخلصوا الجلد بعد معالجته في عمل قفازات رائعة للسيدات وأحذية صيفية للرجال المترفين .

أما بالنسبة لمدينة دبلن مدينتنا فيمكن تخصيص بعض السلخانات بها من أجل هذا الغرض على أن تكون هذه في مناطق ملائمة . ولا شك أن الجزائريين سيكونون حتما

الطعم ، مغذيا وصحيا سواء طبخ أو حر أو شوي أو سلق ، ولا يساورني أدنى شك في أنه سيحول طبق اللحم المتبل أو حتى اللحم المفروم المحمر الى أكلة راقية وشهية .

ولهذا فاني بمتهى التواضع أضع تحت نظر الرأي العام الاقتراح التالي وهو : من بين المائة والعشرين ألف طفل الذين أحصيناهم سابقا ينحصر عشرون ألفا للتنازل ، على أن يكون ربع هذا العدد فقط من الذكور ، وهي نسبة أكبر مما نسمح به للأغنام أو الماشية السوداء أو الخنازير والسبب في هذا هو : حيث أن من النادر أن يكون هؤلاء الأطفال ثمرة زواج شرعي (فهؤلاء الممجون بيننا لا يأبهون كثيرا بالزواج) فإن ذكرا واحدا سيكون كافيا لأربع اناث . أما المائة ألف طفل الباقون فيمكن عند انمامهم العام الأول أن يعرضوا للبيع على ذوي الجاه والمال في جميع أرجاء المملكة . وينبغي أن ننصح كل أم بأن تترك وليدها يرضع حتى الكفاية في الشهر الأخير ، فمن شأن هذا أن يجعله ممتلئ الجسم ، كامل اللحم ، يلبق بأفخر الموائد . ان كل طفل يمكن أن يكفي لعمل نوعين من الأطعمة عند استضافة بعض الاصدقاء ، أما عندما تتناول الأسوة عشاءها بمفردها فإن الربيع الأممي أو الربيع الخلفي يكفي وحده لعمل وجبة لا بأس بها . وإذا أضيف له قليل من الملح والفلفل فهو يصبح حتى في اليوم الرابع وجبة شهية وخاصة في فصل الشتاء .

ولقد اعتمدت في حساباتي على أن الطفل المولود يزيد حوالي اثني عشر رطلا ، وفي خلال عام شمسي واحد فإن وزنه يزيد الى ثمانية وعشرين رطلا اذا كان يرضع جيدا .

وأنا أعترف أن هذا النوع من الأطعمة سيكون غالبا الشمن لبعض الشيء ولكنه لهذا السبب سيكون ملائما تماما للوي الأملاك ، فحيث انهم قد التهموا معظم الآباء فلا شك أن لهم أكبر الحق في الأطفال .

متوفرين ، وعلى الرغم من هذا فإننا أفضل شراء الأطفال أحياء ثم طبخهم بعد البيع مباشرة كما نفعل مع الخنازير المحمرة .

بينما كنت أنجذب أطراف الحديث مع انسان فاضل يكن الحب الصادق لأمته ، وتبعث فضائله في نفسي كل الاحترام ، تقدم هذا الانسان باقتراح لتعديل مشروعي هذا وتحسينه ، فقد قال ان العديدين من ذوي الجاه قد قضوا ثلثيهم على الغزلان ، ولهذا فيمكنهم الاستعاضة عن لحم الصيد هذا بلحم الفتيان والفتيات بين الرابعة عشرة والثانية عشرة من العمر ، حيث أن عددا كبيرا من هؤلاء يوشك أن يموت جوعا من قلة العمل والاهتمام ، فأبلى هم - اذا كانوا على قيد الحياة - أو أقرب أقربائهم يسعون للتخلص منهم . وأنا ، ومع احترامي العميق الذي أكنه لهذا الصديق الممتاز والوطني الصادق ، فلا أستطيع أن أشاركه شعوره كلية . فبالنسبة للذكور لقد أكد لي أمريكي من معارفي وذلك عن خبرات سابقة بأن لحومهم عادة ما يكون صلبا لا دسم فيه ، شأنهم في ذلك شأن أولاد المدارس لدينا وذلك بسبب الألعاب الرياضية المتواصلة ، كما أكد أن طعامهم غير مستساغ وتسمينهم لن يغطي التكلفة أما بالنسبة للإناث فاني أعتقد - بكل خضوع - بأن في هذا خسارة أكيدة للمجتمع ، حيث أنهم سرعان ما يصبحون أنفسهم قاذورات على الانجاب ، وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يهاجم بعض المدققين في الأمور هذا العمل (بدون حق في الواقع) بحجة أنه يقترب كثيرا من الوحشية وأنا أعترف بأن الوحشية كانت دائما تمثل أقوى اعتراض على أي مشروع مهما صدقت النية من ورائه .

ولكن كتبرير لموقف صديقي هذا ، فلقد اعترف لي بأنه توصل الى هذا المشروع عن طريق ما قاله له « سلما نازار » الشهير ، وهو واحد من مواطني جزيرة فرموزا والذي أتى منها الى لندن منذ أكثر من عشرين عاما ،

وخلال حديث له مع صديقي قال له بأنه عندما يحكم بالاعدام على شاب أو شابة في بلاده فإن الجلاد يبيع الجثة الى أولي الجاه كطعام فريد لا يباري ، كما ذكر له أنه عندما كان يعيش هناك بيعت جثة فتاة ممثلة في الخامسة عشرة كانت قد صلبت لمحاولتها دس السم للامبراطور ، بيعت الى رئيس وزراء جلالة الامبراطور والى كبار البلاط في قطع صغيرة مقابل أربعمائة كراون . وأنا لا أنكر أنه يمكننا استخدام العديد من الفتيات الصغيرات الممتلكات في مدينتنا هذه لنفس هذا الغرض ، فهؤلاء الفتيات لا يملكن خردلة ، ومع هذا فهن لا يتحركن خارج منازلهن بدون حربة ، ويترددن على المسارح والحفلات مرتديات الملابس المستوردة التي لا يدفعن أنفسهن ثمنها . فالبلاط لن تخسر شيئا لو أننا طبقنا هذا الاقتراح .

ان بعض القانطين بيننا يساورهم قلق شديد بسبب العدد الهائل من المعجائز والمسنين والمرضى وذوي العاهات من الفقراء ، ولهذا فقد دعيت الى التفكير في وسيلة يمكن عن طريقها التخفيف من وطأة هذا العبء الثقيل الواقع على عاتق الأمة ، والحق أنني لا ألقى لهذا الشأن بالا حيث أنه من المعروف أن هؤلاء هموتون ويتمنون كل يوم بسبب البرد والجوع والقذارة والحشرات ، وليس من المعقول أن نتوقع معدلا أسرع من ذلك ، أما حالة العمال الأصغر سنا فهي أيضا لا تدعو الى التفاؤل ، فهم لا يجهدون العمل ولهذا فهم يملكون بسبب قلة الغذاء بل انه اذا حدث واستدعوا بطريق الصدفة للقيام بعمل ما فإن القوة اللازمة لتنفيذه تعوزهم وبهذا تسعد البلاد كما يسعدون هم بالتخلص من هذا الوبال المنتظر .

لقد حدث طويلا عما كنت بصددته ولهذا أعود مرة أخرى لموضوعي وأنا أعتقد أن مزايا الاقتراح الذي قدمته واضحة وكثيرة وعلى درجة كبيرة من الأهمية .

الحانات . والطاهي الماهر الذي يعرف كيف يرضي رواحه لن يتردد في الانفاق ببذخ ارضاء لمشيتهم .

ساحسا ، سوف يكون هذا حافزا كبيرا للزواج ، فهو شيء تسعى كل الأمم العاقلة اما الى تشجيعه بالمكافآت أو الى الارغام عليه بالقوانين والجزاءات ، كما أنه سيزيد من رعاية الأمهات وحنانهن لأطفالهن حيث لن يعترين القلق على مصير أطفالهن الرضع البؤساء بعد أن ساعد الشعب كله بطريقة أو بأخرى في حصولهن على ربح سنوي بدلا من تحمل عبء الانفاق ومن غير المستبعد أن نجد النساء المتزوجات يتنافسن بصدق حول أيهن تستطيع احضار أسمن طفل الى السوق . كما سيزيد شغف الأزواج بزواجهم خلال فترة الحمل ثلما مثلما يزيد اهتمامهم بالحضان أو البقرة أو الخنزير خلال نفس الفترة ، فيحرصون على تجنب ضريه أو ركلهن (كما يحدث في كثير من الأحيان) خوفا من الاجهاض .

ويمكننا ذكر العديد من الفوائد الأخرى ، فعلى سبيل المثال سيرتفع ما نصدره من اللحم المقلب بمقدار بضعة آلاف رأس ، كما سيزيد انتشار لحم الخنازير ويحسن في طهيها . وهو شيء نفتقر اليه كثيرا بسبب ما يحدث في أحيان عديدة على موائدنا من تلميع للخنازير وهي لا يمكن أن تقارن في المذاق أو الروعة بطفل في علمه الأول قد أحسن تسمينه ورعايته ، فلو أنه حر بأكمله لجذب كل الأنظار في أي احتفال لدى حضرة العملة أو أي مناسبة عامة ، ولكني لا أود ذكر كل هؤلاء حيث أنني حريص على الاختصار في الكلام .

وبافتراض أن في هذه المدينة آلاف أسرة مستعدة للتعامل دائما في لحم الاطفال وأن هنالك آخرين ربما استهلكوه في احتفالاتهم ونخاصة في الأفراح وحفلات التعميد وطبقا لحساباتي هذه فإن مدينة دبلن وحدها سوف تستهلك حوالي عشرين ألف رأس ، أما بقية

فأولا وكما أشرت سابقا فإن من شأنه أن يقلل عدد الكاثوليكين الذين يغمرون البلاد كل عام فهم أكثر الناس توالدا كما أنهم ألد أعدائنا ، فهم يقفون في البلاد بهدف تسليمها الى المطالب بالعرش وعلى أمل أن يحفظوا بفائدة من وراء تغيب الكثير من البروتستانتين الطيبين الذين فضلوا مغادرة بلادهم عن البقاء بها ودفع الضرائب ضد ضمايرهم الى أساقفة انجيليين .

وثانيا ، سيكون لدى المستأجرين من الفقراء شيء ذو قيمة يملكونه ويصلح قانونا كضمان للذين يساعدهم في تسديد الأجرة الى المالك ، هذا حيث ان المالك قد حجز على الضلال والماشية ، وبما أن المال شيء غير معروف لدى أولئك المؤجرين .

وثالثا ، بما أن تكلفة رعاية مائة ألف طفل فوق الستين من العمر لا يمكن أن تقل عن عشرة شلنات للرأس سنويا ، فيترتب على ذلك أن يزيد الدخل القومي بما يقدر بحوالي خمسين ألف جنيه سنويا هذا الى جانب الفائدة التي ستعود علينا من تقديم لون جديد من الأطعمة على موائد ذوي الجاه في المملكة ، أولئك فقط الذين يملكون من الذوق أرفعه ، وحيث أن البضاعة محلية تماما في نموها وتصنيعها فان الأموال ستمر بين أيدينا نحن ويكون الربح من نصيبنا .

رابعا ، وبجانب ما ستجنيه النساء الولودات من ربح سنوي قد يصل الى ثمانية شلنات استرلينية مقابل بيع أطفالهن ، فهن سيتخلصن من مسئولية اعالة هؤلاء الاطفال بعد العام الأول من حياتهم .

خامسا ، ان من شأن هذا الطعام أيضا أن يجلب العديد من الرواد الى الحانات ، ولا شك أن لدى تجار النيذ من الحكمة ما يدفعهم الى استخدام أفضل الطرق في طهيها ومن شأن هذا أيضا أن يفتح جميع أبواب الجاه الذين ينفخون بحسن تلوينهم للطعام على ارتياد هذه

المملكة (حيث سياع فيها بشن أقل بلا شك)
فستهلك الثمانين ألفا الباقية .

لا أتخيل أن أحدا يستطيع أن يسوق اعتراضا واحدا
على اقتراحي هذا الا اذا جادل البعض بأن عدد السكان
سيضاهل نتيجة لتفيله ، وهنا أعترف بأن ذلك كان
واحدا من الأسباب الرئيسية التي حدثت بي لتقديمه
للعالم . وأود أن أنبه القارئ هنا أنني فكرت في هذا
الاقتراح كدواء للمملكة واحدة وهي ايرلندا وليس لمملكة
غيرها وجعلت أو توجد أو ستوجد أبدا على ظهر
الارض . ولا تدع اذن أحدا يكلمني عن الوسائل
الآخري : مثل فرض ضريبة قيمتها خمسة شلنات على
الجنه الواحد على الملاك الغائبين عن الارض ، أو
الكف عن استخدام الملابس والأثاث المنزلي سوى ما
نقوم نحن بزراعته وصناعته ، أو الرفض التام لكل تلك
المواد والأدوات التي تزيد من ثراء الأجانب أو معالجة داء
الكبرياء والغرور والكسل والميسر لدى نسلنا ، أو
تشجيع اتجاه جديد نحو التقشف والحذر والاعتدال ، أو
تعلم حب وطننا فنحن في هذا نختلف حتى عن أهالي
اللا بلا ندر ومواطني تسوينا مبو ، أو ترك خلافاتنا
وانقساماتنا ولا نفعل مثلما فعل اليهود الذين كانوا
يقاتلون بعضهم البعض في نفس اللحظة التي كان فيها
العدو يستولي على مدينتهم أو أن نحرض قليلا على ألا
نبيع بلادنا وضمائرنا بلا مقابل ، أو أن نعلم الملاك أن
يكون لديهم ولو درجة واحدة من الرحمة نحو
مؤاجريهم . أو أخيرا أن ندخل روح الشرف والمثابرة
والمهارة في نفوس تجارنا فلا يسارعون للاتفاق معا على
خداعنا وفرض ما يروق لهم من سعر وكمية وجودة علينا
اذا اتخذ قرار بشراء البضائع المحلية فقط ، فهم وبالرغم
من أنهم كثيرا ما استحثوا على ذلك لم يقدموا اقتراحا
واحدا حول أسس التجارة الشريفة .
ولهذا فانا أقول مرة أخرى : أرجو ألا يكلمني مخلوق

عن وسائل مثل هذه أو غيرها الا اذا رأى أمامه بصيها
من أمل في وجود محاولات صادقة وجادة لوضعها موضع
التنفيذ .

أما عن نفسي ، فبعد أن أعيتت لسنين طويلة في
تقديم اقتراحات خيالية لا طائل من ورائها وفقدت
الأمل بعدها تماما في النجاح ، فلقد وقعت صدفة
ولحسن الحظ على هذا الاقتراح وحيث أنه اقتراح جديد
تماما فهو واقعي ثابت القدم ، وتفيله لا يكلفنا شيئا ولا
يثير الكثير من المشاكل كما أنه في متناول أيدينا ، ولسنا
عند تفيله في أدنى خطر لاضباب انجلترا ، فهذا النوع
من البضائع لن يمكن تصديره حيث ان اللحم سيكون
أطرى من أن يحتل البقاء طويلا في الملح ، وان كنت
أستطيع ذكر اسم بلد من البلاد تسعد بالتهام أمتنا كلها
بدونه .

وعلى أية حال فانا لست متشددًا في رأيي بالدرجة التي
أرفض فيها أي اقتراح يقدمه لي ذوو الرأي والحكمة اذا
ماثل اقتراحاتي في البراءة والرخيص والسهولة
والفعالية . ولكن قبل أن يتقدم أحد بمشروع يناقض
مشروعي هذا أو يعلو عليه أرجو أن يمن كاتبه أو كاتبوه
التفكير في هاتين النقطتين .

أولا : كيف يمكن في الظروف الراهنة توفير الغذاء
والكساء لمائة ألف فم وجسد عديمي النفع ؟

وثانيا : ان بهله المملكة حوالي مليون مخلوق لهم
شكل آدمي ، ولو أننا وضعنا غذاء هؤلاء المليون في
كومة واحدة لوجدنا أن هذا يتركهم خارقين في ديون
تصل الى مليوني جنيه استرليني ، هذا باضافة المتسولين
المحترفين الى المزارعين والفلاحين والعمال وزوجاتهم
وأطفالهم فهم جميعا متسولون في واقع الأمر . وأنا أتوجه
الى أولئك السياسيين الذين يجحدون غضاضة في مشروعي
هذا أن يستجمعوا شجاعتهم ويسألوا آباء هؤلاء
الصغار ان لم يتمنوا اليوم لو أنهم يبعوا كقطعان في عامهم

نميا عن قرارة تلك الصرخات الوحشية التي لا مغزى لها ولا تلك اللعنات الغاضبة الموجهة ضد الانسانية بل ويصف هذه الرحلة بأنها « قلرة الكلمات وقلرة الأفكار »^(٤) ولا شك أن صورة الياهو تعبر تعبيرا صادقا عن رؤية سويفت للانسان كمخلوق هو أبعد ما يكون عن الكمال ، كما تنطوي هذه الصورة عن موقف يميل الى السوداوية ويقرب لليأس ولكن سوداوية سويفت ليست مطلقة فالكتاب كما أشار ارنست تيفسون لا يخلو من لمحات مضية ، والا فكيف يمكننا أن نفسير المعاملة الطيبة التي يلقاها جليفر على أيدي بعض البحارة الاوربيين الذين ينقلونه بعد أن هاجمه الممججون برماهم ؟^(٥) ولكن صورة الياهو توضح جانبا هاما من شخصية سويفت ومن موقفه نحو الحياة وهو جانب يختلف عن التشاؤم الذي يعبر عنه كثيرا وان كان مرتبطا به ، وهذا الجانب هو ذلك الشعور الجارف بالغضب .

فإذا كان سويفت سوداويا أو متشائما فهو يترجم هذا الى الغضب فهو غاضب من الانسان بسبب كل نقائصه وقصوره عن تحقيق الكمال ، وسويفت راعي كنيسة سان باتريك الانجيلية لا يمكنه أن ينسى أن الانسان يحمل فوق عاتقه وزر الخطيئة الأولى .

فالعصب إذن سمة واضحة في كتابات سويفت ، وإذا كان غضبه في جليفر هو غضب من الحالة الانسانية عامة فإننا نجده في الاقتراح المتواضع يحدد هذا الغضب ويضعه في قالب اجتماعي وليس ميتافيزيقيا كما فعل في رحلات جليفر .

« والاقتراح المتواضع » الذي نقدمه هنا كمشال لسخرية سويفت القاسية بموج بالغضب بالغضب هو أول ما نشعر به حالما نتضح لنا الرؤية وتتكشف أبعاد

الأول بالطريقة التي وصفتها . فلو كان هذا قد حدث لتفادوا ما لاقوه دائما من مأس عاشوها بسبب تعسف الملاك ، وعدم القدرة على دفع الايجار ، فلا مال لديهم ولا حرفة ، ولا قوت يغذيهم ولا مأوى أو ملابس يحميهم من قسوة الجو ، وأكثر من هذا وذاك التوقع الأكيد بأن أبناءهم سيعانون من مصائب مماثلة ان لم تكن أفدح .

وأنا أقدر بكل ما في قلبي من اخلاص أنه ليس لدي أدنى مصلحة شخصية في مساندتي لهذا الاقتراح وليس لدي من دافع سوى المصلحة العامة لوطني ، فهذه المصلحة تتحقق عن طريق تشجيع التجارة وحل مشاكل الطفولة ، والتخفيف عن الفقراء ، وتزويد الأغنياء بقليل من المتع ، ولست أملك طفلا واحدا أستطيع أن أكسب من ورائه ولو درهما واحدا فأصغر أولادي في التاسعة وزوجتي تخطت سن الانجاب .

تعليق :

ظهر الاقتراح « المتواضع » في عام ١٧٢٩ ، أي تسع سنوات بعد أن قدم سويفت للعالم في الرحلة الرابعة والأخيرة من كتابه رحلات جليفر *Gullivers Travels* تلك الصورة الساخرة القاسية للانسان مثلا في المخلوق البشع الذي أسماه الياهو Yahoo فالياهو يشبه الانسان في مظهره الا أنه يتمتع بفرصة قوية للبقاء تبلغ في شدتها الى الحد الذي تجعل منه مثالا للانسانية والوحشية المجردتين . ولقد كانت صورة الياهو مسئولة الى حد كبير عن السمعة التي اكتسبها سويفت بأنه انسان يكره البشر . ولا غرو إذن أن نجد كتابا مثل ويليام ثاكري *William Thackeray* بالرغم من اعترافه بالاعجاب برحلات جليفر وخاصة بعنصر الفكاهة فيها الا أنه ينصح القارئ ألا يقرأ الرحلة الرابعة بل وينهاه

(٤) - النظر

English Humourists of Eighteenth Century (London, 1851), quoted in Jonathan Swift, ed. Denis Donoghue (Harmondsworth, 1971), P. 117 .

(٥) النظر

Ernest Taveson, Swift: The Dean as Satirist, in swift: A Collection Of Critical Essays, ed E. Taveson (N.J., 1964), P.106 .

السخرية ولكن غضب سوفيت هنا ليس غضبا ناجما عن انفعال زائل أو لحظة ثورة مؤقتة بل هو غضب عقلي - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير فهو غضب الانسان الذي نظر حوله وتأمل فلم يعجبه ما رأت عيناه ، وهو غضب ناتج عن اقتناع ، فلا عجب اذن أن تسود المقال نبرة تبدو - على الأقل في ظاهرها - هادئة خالية من العاطفة .

وغضب سوفيت في هذا المقال ينصب على الكثيرين : على ذوي الاملاك الغائبين عن أرضهم absentee landlords غير محتملين مسئولياتهم نحو الأرض أو نحو مستأجريها على الأثرياء العاملين الذين ينفقون أموالا طائلة في شراء البضائع الأجنبية لا مبالين بنتائج هذا على وطنهم على الانجليز الذين يستعمرون ايرلندا : على كل هذا من الكاثوليكين والبروتستانتين بسبب خلافاتهم وتفرق كلمتهم ، كما ينصب أيضا على الفقراء ذاتهم لاستكانتهم لوضعهم المهين ، فكل هؤلاء قد تسبوا بطريقة أو بأخرى في أن تصل البلاد الى ما آلت اليه من فقر وضعه ويؤس .

والفقرات الثماني الأولى من « الاقتراح » تتسم بعقل واتزان ظاهرين ، فصاحب الاقتراح - وهو يختلف تماما عن سوفيت ولا يمكننا أن نخلط بينهما أو نعتبرهما شخصية واحدة - يطرح المشكلة التي تواجهها بلاده في تعقل واع مدرك ، تعقل الانسان المسئول الحريص على المصلحة العامة لامته وهو فضلا عن ذلك انسان ذو حس رقيق وشعور مرهف ، انسان يتأثر ويتألم لمراى البؤس والتعاسة ويستنكر الاجهاض بوصفه عملية قتل وحشية تقوم بها الأمهات ضد أطفالهن خشية الفقر . ولكننا سرعان ما نكتشف أبعاد هذا الاقتراح ،

فصاحبه يعرض فكرة ذبح الأطفال الرضع من أبناء الفقراء عند انمامهم العام الأول لكي يقدموا كقطعان فاخر للأغنياء . ويبادل صاحب الاقتراح بأن تلك هي أفضل وسيلة يتجنب بها هؤلاء الأطفال آلام الحياة وما ينتظرهم بها من فقر ومهانة ومن ناحية أخرى فهي وسيلة تجعل من هؤلاء الأطفال أعضاء نافعين في المجتمع كما أنها تخفف من العبء الواقع على كاهل آبائهم الفقراء .

وسخرية سوفيت كما يقول الناقد المعروف ف . ر . ليفيس F. R. Leavis تقوم أساسا على المفاجأة والتضييق ، فوظيفتها الأولى وهي أن تقهر المؤلف وما تعودنا عليه وتشير مخوفنا وحيرتنا وتناقش مسلماتنا^(٦) فبعد أن نجح سوفيت في اجتذابنا لوجهة نظر الكاتب واقناعنا بالأضرار الوخيمة المترتبة على تركنا مشاكل الطفولة والفقر معلقة بهذه الطريقة ، نجد أن النتيجة المنطقية التي يخلص بها من هذه المشكلة (وهي استخدام الأطفال كمادة غذائية) تتناهى مع كل ما نؤمن به من قيم أخلاقية واجتماعية ونفسية) .

فالمقال اذن يقوم على تعارض أساسي . التعارض بين الصوت العاقل الحكيم للكاتب من ناحية وبين الصوت الوحشي المجنون الذي يمتنفي وراء هذا العقل الظاهر . فالكاتب يبدو مثالا للانسان العاقل الذي يناقش ويفكر ويحس كما أنه مدفوع بروح الوطنية الخالصة لكي يجد حلا شافية لمشاكل المجتمع ، وهو لا شك محق في ملاحظاته عن الفقر والمعاناة التي يعيش فيها المواطنون والقارىء لا شك يتفق معه في جميع الأمثلة التي يسوقها ، فاستيلؤه لمنظر الأطفال الذين يجرون وراء أمهاتهم وآبائهم (في الفقرة الأولى) يلمس لا شك سوترا حساسا لدينا .

وصاحب الاقتراح يطرح المشكلة بطريقة علمية

وحيث ان الأطفال هم ثروة البلاد من حيث أنهم يشكلون دعامة المستقبل فإن صاحب الاقتراح ينظر اليهم كثروة اقتصادية للبلاد ، وثروة توجد بوفرة وتنتج محليا ومن شأنها تحسين المستوى الاقتصادي للبلاد لو استخدمت بالطريقة التي يشير اليها .

ولا شك أن المفزى الساخر من وراء كتابة هذا المقال لا بد وأن يكون واضحا لكل القراء على السواء فليس من الممكن أن نجد انسانا مهما بلغت به الحسة والقسوة يوافق على ذبح الاطفال كوسيلة لحل مشاكل المجتمع أو يعتبر الدعوة الى أكل لحوم البشر ، فكرة مقبولة أو متحضرة . ولكن المقال ينجح في خداع كل القراء لبعض الوقت بالرغم أن سويفت يلقي بإشارات وتلميحات هنا وهناك من شأنها مساعدته على فهم المفزى الشامل لهذا المقال بعدما تتضح له الأمور .

والسخرية في تكوينها الأساسي تنطوي على عنصر من الخداع أو الادعاء أو التورية ، فالسخرية تقوم على التناقض بين المعنى الظاهر وبين المعنى الحقيقي ، بل ان قوة السخرية وتأثيرها يعتمد اعتمادا يكاد يكون كليا على مدى التناقض بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي ، ولو أننا نظرنا مثلا الى القضية الرئيسية التي يبدأ منها سويفت في اقتراحه هذا لوجدناها تتلخص في جملة تقريرية واحدة :

إن الأغنياء يتهشون لحم الفقراء

فلو أن سويفت عبر عن هذا الاقتناع بهذه الطريقة لاعتبرنا كلماته جملة استعارية يشبه فيها الأغنياء بالحيوانات الضارية التي تنهش لحم الفقراء . ولكن سويفت لم يكتب جملة كهذه ، بل واجهنا بقضية تختلف تماما في مدلولها .

بعيدة عن الانفعال والعاطفة مما يزيد من شعور القارئ بالثقة بهذا الكاتب وهو يطرح مظاهر المشكلة أولا ثم يقدم اقتراحه بالعلاج ثانية وصاحب الاقتراح يستخدم هنا كل الوسائل التي كان يستخدمها أصحاب الأعمال والاقتصاديون في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، فنلاحظ الاهتمام بالاحصائيات كما نلاحظ التركيز الكبير على الجوانب الاقتصادية للمشروع . فالأقتراح يقوم على أسس اقتصادية سليمة : اذا كان هناك فائض فلا بد من استغلاله بطريقة تعود بالفائدة على المجتمع ، وحيث أن فائض الانتاج الوحيد في هذا المجتمع هو الأطفال فلا بد من استغلالهم بحيث يعودون بالنفع عليه . وهذا المبدأ وإن كان صحيحا في شكله الاقتصادي المجرد الا أن تطبيقه لكفيل بأن يحول المجتمع البشري الى مجتمع ممجي يأكل فيه الانسان لحم أخيه الانسان .

وبالإضافة الى هذا فإن الاقتراح يقوم على مبادئ اقتصادية سليمة من حيث انه سيحد من الاستيراد ويشجع على استهلاك المنتجات المحلية ، وهي أشياء طالما طالب بها سويفت نفسه بدون جدوى ، ففي خطاب كتبه للشاعر اليكساندر بوب Alexander Pope عبر بوضوح عن هذه الفكرة :

فلتخيل أمة ثلثا دخلها القومي ينفق خارجها ، ولا يسمح لها أن تستخدم الثلث الباقي في التجارة ، أمة تحول كبرياء نسائها دون أن يرتدين ملابس صنعت بها حتى ولو كانت هذه الثياب تفوق ما يستورد من الخارج . فذلك في كلمات وجيزة هي الحالة الحقيقية لدولة أيرلندا (٧) .

يجب على الأغنياء أن يهبوا لحم الفقراء

فالاقتراح بأسره يبدو كما لو كان يعضد هذه الفكرة ويقدم لها البراهين والحجج ، فالمعنى الظاهر هو أن الأغنياء سيسلدون للفقراء خدمة جليلة بأن يقبلوا أكل لحم أطفالهم مقابل حفنة من الدراهمات وحيث أننا لا يمكننا تصور أن انسانا يتمتع بكامل قواه العقلية أن يقدم اقتراحا في مثل هذه الوحشية فلا بد لنا من رفض المعنى الظاهر أولا ثم الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يرمي سوفيت اليه ويمكن تلخيصه فيما يلي :

انه لشيء كريه وبشع أن يستغل الأغنياء الفقراء ، فهم بذلك كما لو أنهم يلذبحونهم كالشاة ويأكلونهم على المواقد . ان القارئ يجد نفسه في قفص الاتهام ، فلقد نجح كاتب المقال في استمالة الى جانبه بل انه حصل على موافقته على كل فكرة طرحها « أنا أعتقد أن أحدا لن يخالفني الرأي » .

أما من ناحيتي فلقد أمنت الفكر لسنين عديدة . . ووزانت بدقة وتعقل . . مما يجعل منه شريكا في الجريمة المقترفة ضد الانسانية . . وسوفيت لا يعطي القارئ راحة البال التي ينعم بها المتفرج الذي يعرف أنه لا حول له ولا قوة ، فالمقال يقول له بقوة وصراحة : أنظر تلك هي حقيقة الحياة التي تعيشها . . الحقيقة التي تغفلها ولا تريد أن تراها . انك طرف في المشكلة فلو كنت غنيا فأنت متهم بالاشتراك في نهش لحم الفقراء ، أما اذا كنت فقيرا فأنت أيضا متهم بقبول هذه الأوضاع ، فصمتك سينزل بك بل وبالمجتمع كله الى مصاف الحيوانات التي يأكل قويا ضعيفا .

ان فلاسفة القرن الثامن عشر أكدوا إيمانهم بما يمكن أن يطلق عليه اسم « الطبيعة » أو « العقل » كما أكدوا

أن هذا العالم هو أفضل عالم ممكن ، وأن كل شيء يسير نحو ما هو أفضل وأمثل ، وربما كان لانتشار هذا الاعتقاد علاقة بظهور السخرية كوسيلة هامة للتعبير في القرن الثامن عشر حتى ان العصر كله أصبح معروفا باسم العصر الذهبي للسخرية ، فالتناقض بين الكمال الذي زعم هؤلاء الفلاسفة وجوده في الانسان وفي العالم وبين القصور الفعلي الموجود فيها ربما كان من الدوافع الرئيسية وراء الموقف الساخر الذي اتخذته أولئك الكتاب من أمثال سوفيت وديرايدن Dryden وبوب Pope وفولتير Voltaire .

لقد كان سوفيت يشعر بكرامية شديدة للتأكيد الزائد على العقل ، وللتأكيد الشديد على الانسان كمخلوق جبل على الخير ، وهو ما نادى به هؤلاء الفلاسفة وعلى رأسهم شافتسبري Shaftesbury الذين وجدوا بالانسان حبا غريزيا للخير وحسا أخلاقيا يولد معه . وفي خطاب كتبه لالكساندر بوب يقول « ان الانسان ليس حيوانا عاقلا animal rational بل هو مخلوق قادر على العقل rationis capax^(٨) أي أن الانسان يصل الى العقل لو حاول جاهدا ومخلصا أن يصل اليه .

ولكن العقل الذي ينادي به سوفيت ليس العقل المجرد الذي ينظر الى الانسان كما لو كان معادلة رياضية يسهل حلها أو صفقة تجارية يمكن فيها حساب الربح والخسارة ، وانما هو العقل المتعقل الذي لا يغفل قط الجوانب الانسانية التي تجعل من الرحمة والتراحم والتآخي قيا لا يمكن التشكيك فيها فهذا « الاقتراح » يوضح لنا بقوة وجلاء المخاطر التي تكمن في الانسياق وراء العقل المجرد ، ويدق لنا ناقوس الخطر اذا نحن شيدناه صنما نعبد اليه ، فهذا العقل هو الجنون ذاته .

تمهيد :

هذا المقال الذي نقدمه للقاريء العربي ، حول شعر عبد الوهاب البياتي ، كان قد نشر سنة ١٩٧٦ في مجلة اندلسية أسبانية تصدر في مدينة مالقة - ثم أعيد نشره في كتاب « ارتيادات في الأدب العربي الجديد » الصادر في مدريد سنة ١٩٧٧ . وقد اعتمدنا في ترجمتنا هذه على النص الوارد في الكتاب المذكور ولما كان المقال بطبيعته يهدف في المقام الأول ومن خلال الحديث عن المدن الأسبانية الثلاث إلى تقديم أحد عمالقة شعرنا العربي المعاصر للقاريء الأسباني الذي لن أضيف في وصفه شيئاً على ما قاله الأستاذ بدرو ، كاتب المقال ، فإنه جاء مصححاً بإشارات توضيحية كادت تصل إلى نفس طول المقال نفسه ، هذا بالإضافة إلى الاشارات - المرجعية التي وضعها الكاتب في ثنايا النص ، التي ربما كان هدفها التخفيف من وطأة الدليل المرجعي الطويل . وقد قمت عند الترجمة بإضافة هذه الإشارات إلى مثيلاتها في الهوامش مما أدى إلى زيادة عددها وتغيير أرقامها الأصلية . كما أنني رأيت من الأهمية بمكان الاستفادة من فرصة نشر مقال مترجم من الأسبانية حول شاعرنا الكبير ، فحاولت جمع الجهود التي قدمها الاستعراب الأسباني حول شعر البياتي ، فكانت النتيجة إضافة الجدول الذي يتقدم الهوامش - * - متضمناً الدراسات والمقالات والترجمات المنشورة أو التي لدى أصحابها تأكيد خطي من إحدى دور النشر على نشرها ، كما هو الحال في كتاب « حبي أكبر مني » وثلاث قصائد من ترجمة فيديريكو أريوس ستصدر قريباً في مجلة « استافيتا ليتيراريا » المدرية . وقد جاءت - القصائد في الجدول مرتبة حسب ورودها في « ديوان البياتي » الصادر بأجزائه

ثلاث مدن إسبانية

في شعر عبد الوهاب البياتي *

ترجمته وتقديم محمد عبد الله الجعيري

* يجد القاريء قائمة بالمقالات والترجمات الشعرية التي خص بها شعر البياتي باللغة الأسبانية ، مع الاشارة الى مصطلحها حتى نهاية ١٩٨٠ في نهاية المقال .

الثلاثة سنة ١٩٧٩ وآخر كتاب بعنوان «ملكة السنبلة» صادر هذا العام ١٩٨٠، عن دار العودة ببيروت. وعلى هذه المجلدات الأربعة اعتمدت في مراجعة النصوص الشعرية المترجمة وإعادتها إلى النص العربي، في حين اعتمد الكاتب على النواوين التي كانت تصدر للشاعر متفرقة قبل جمعها في المجلدات الثلاثة، وعليه، فعند الإشارة إلى المصادر الشعرية ذكرت رقم المجلد ثم اتبعته برقم الصفحة. وكان من الطبعي أن تظهر بعض الفروق البسيطة بين الطباعات التي اعتمد عليها الكاتب والتي اعتمد عليها المترجم، مثال ذلك أنني لم أذكر في الطبعة التي اعتمدت عليها، على قصائد مثل «كوريا» و«الليل فوق عمان» وبالعودة إلى الشاعر نفسه أخبرني بأن الأولى من ديوانه «أباريق مهشمة» والثانية من ديوانه «أشعار في المنفى» ولكن لأسباب... استبعد الناشر هذه القصائد من الطبعة المذكورة وعليه، فقد ألحقت كل من القصيدتين بنهاية الديوانين المذكورين.

أولاً - مقدمة :

١ - التعريف بالشاعر :

كان ذلك سبباً في الحوار والمناقشات المستفيضة التي تدور حوله. ففني غير موعده جاء عبد الوهاب البياتي فارضاً نفسه كواحد من أكبر الرواد البارزين المتحدثين باسم جيل «المدرسة الجديدة» في الشعر العربي، وهو جيل أجاد نظم أنواع من «الشعر الحر» متميزة جداً في نوعيتها، وغير تغييراً عميقاً محتوى وأغراض الشعر الغنائي. كما أنه نجح أيضاً في توجيه الشعر العربي، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، عبر مسالك تحديدية متنوعة. إنه شعر «جيل الخمسينات» الحماسي، الذي احتدم النقاش حوله، وهو ذلك الشعر الذي بالإضافة إلى المجادلات المزاجية التبريرية تقريباً، المجادلات التي تكون في العادة متطرفة ومتأقلمة بجلريتها السياسية والاجتماعية السابقة، يتوجب علينا أن نقبله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة، في الأدب العربي هذه الأيام، نتقبله كمرحلة مساهمة أساسية، لها قيمتها الكبيرة حتى (بصورة جزئية) في الأدب العالمي (١). وفي حالة البياتي بالذات، فإن ناقداً عربياً لم يساعده (للأسف) تكوينه الأكاديمي، كأستاذ على التخلص من حدة الرؤية التفسيرية (بصورة ليست مألوفة الحدوث في جميع الحالات) عرف منذ اللحظة الأولى كيف يقوم شعره (٢).

وما لا شك فيه أن صدى التأكيدات السابقة سوف يكون ضعيفاً سواء لدى القارئ الأسباني العادي أو لدى جمهور المثقفين المحدود المهتم بالشعر المعاصر. كذلك فإن شعر البياتي وشخصيته هما أمران غير معروفين كثيراً، وذلك حتى لا نقول أنها مجهولان بالفعل لدى

في سنة ١٩٢٦ ولد عبد الوهاب البياتي في أكثر أحياء بغداد - التي هي ككل المدن الشرقية تقريباً تكتظ بالسكان - شعبية، وهو منذ فترة اسم لامع لا يصل إلى شهرته وأهميته في حقل الشعر العربي المعاصر إلا القليلون. إنه شاعر لا جدال في سمو شاعريته، وربما

(١) القارئ المهتم والراغب في تكوين فكرة عامة موسعة ومفصلة - إلى حد ما - عن أعمال هذا الجيل من الشعراء يمكنه مراجعة كتابي «مدخل إلى الأدب العربي الحديث» مطابع مجلة للثورة، مدريد ١٩٧٤ وخاصة الصفحات ٢٠١ - ٢٢١، كما أنني قدمت مختارات مترجمة لأبرز شعرائه في كتابي «الشعراء العرب الواقعيون» مدريد ١٩٧٠ سلسلة أدونيس، المطبعتان ٢٧٥ - ٢٧٦ في الكتاب المذكور ترجمت قصائد للبياتي

(٢) إسماعيل هلال: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت ١٩٥٥

تقديم قائمة كاملة بدواوين الشاعر مع تحديد مكان وتاريخ نشرها^(٥)، وسوف أقدم للأساء العربية الأصلية ترجمة مباشرة، تاركاً بالتالي ما يبدو لي في هذا المكان عبثاً من حيث كتابة اللفظ العربي بالحروف اللاتينية إلى جانب الترجمة الأسبانية لأسماء الدواوين:

١ - ملائكة وشياطين، بيروت، ١٩٥٠، القاهرة،

١٩٦٧، بيروت، ١٩٦٩.

٢ - أباريق مهشمة، بغداد، ١٩٥٤، بيروت

١٩٥٥، بيروت ١٩٦٧، بيروت ١٩٦٩،

بيروت ١٩٧٠.

٣ - المجد للأطفال والزيتون، القاهرة ١٩٥٦، بيروت

١٩٥٨، القاهرة ١٩٦٧، بيروت ١٩٦٩.

٤ - أشعار في المنفى، القاهرة ١٩٥٧، بغداد ١٩٥٨،

بيروت ١٩٦٦، القاهرة ١٩٦٨، بيروت

١٩٦٩.

٥ - عشرون قصيدة من برلين، بغداد ١٩٥٩، بيروت

١٩٦١، بيروت ١٩٧٠.

٦ - كلمات لا تموت، بيروت ١٩٦٠، بيروت

١٩٦٩، بيروت ١٩٧٠.

٧ - النار والكلمات، بيروت ١٩٦٤، بيروت

١٩٧٠، بيروت ١٩٧١.

القاريء الأسباني. إن قلة الاهتمام بالأدب خارج الاهتمامات السطحية المعروفة لناهجنا التعليمية المقررة، والامكانات المحدودة التي تقدمها أيضاً الحركة العامة لمصادر دراستنا «المستعمرة» التي تسير الظروف دون أن تقترب منها وتعايشها، تساعد على وجود ظواهر من هذا النوع، هذا على الرغم من أن شعر البياتي كامن، بصمت، في دراسات متعددة باللغة الأسبانية، تتناول الأدب العربي تناولاً شمولياً^(٣). هذا علاوة على أن البياتي كان موضوع دراسة أكاديمية موجزة بلغتنا الأسبانية، دراسة تميزت بالجدية والاناقة ودقة التفسيرات^(٤).

إن هذا الجهل المتفشي يفرض على منذ البداية وبصورة أساسية عملاً أنا شخصياً أكاد أكون راغباً عنه، عمل يوجب علي التخلي بصورة عرضية عن الخط التحليلي التفسيري الثابت المعتمد الذي أحبذ اتباعه في مقالات من هذا النوع من أجل أن أقدم للقاريء معلومات ذات طابع عام تستخدم على مراحل في تشكيل إطار يكون أكثر ملاءمة للموضوع، وبالتالي تساعد على فهمه.

٢ - أعماله الأدبية:

إن أول خطوة تفرض نفسها في هذا الطريق هي

(٣) يمكن أن نضرب إلى المراجع الواردة في الإشارة رقم (١) من هذه الهوامش الخرجات التي قمت بها أنا شخصياً والخرجات التي قام فيديريكو أريوس بقصائد من شعر البياتي وهي ترجمات مجموعة في كتاب «الأدب العراقي المعاصر» منشورات قسم الأدب العربي للمعاصر وكره، للمعهد الأسباني للثقافة مدريد ١٩٧٣ وأيضاً مجموعة المختارات الطموحة ضعيفة التمثيل التي قُدمتها ليونور مارتينيث مارتين «ختارات من الشعر العربي للمعاصر سلسلة أسترال» رقم ١٥١٨ مدريد ١٩٧٣ حيث توجد ترجمة لبعض قصائد البياتي.

(٤) أخاني المنفى، ترجمة وتقديم فيديريكو أريوس، مدريد ١٩٦٩ وهو الكتاب رقم ٤ من سلسلة الريان التي كان يصدرها البيت العربي الأسباني هذا بالإضافة إلى أن المترجم قد أعد أطروحة الماجستير بإشراف لي قسم اللغات السامية بجامعة مدريد الكومبولوتسي بعنوان «مدخل إلى شعر عبد الوهّاب البياتي» وذلك خلال العام الدراسي ١٩٦٨-١٩٦٩ وكما أبلغني أريوس نفسه فإن مقالا له عن البياتي سوف يظهر في مجلة «أكثيني» وهو عبارة عن إعادة تحرير لرسالة الماجستير سابقة الذكر كما أن أريوس أحسن فعلا في ترجمة مقابلة شفهية أجريت مع الشاعر نشرها في مجلة «لنارة» للمجلد الأول ربيع سنة ١٩٧١ الصفحات: ١٣١-١٤٩ (لما مقاله سابق الذكر في مجلة أكثيني يمكن العثور عليه في الصفحات ٩٠-١١٢ من العدد ١٤٥، إبريل ١٩٧٥).

(٥) من عادة الشاعر أن يهليل كتبه بقائمة شاملة تكاد تضم كل ما نشر له، لذلك فإننا التفتنا للقائمة التي أكرمها هتا من آخر ميوان من الدواوين المذكورة وعليه فصنعت تواريف ولما كان النشر ليس لي فيه فضل على الإطلاق.

اتفاقاً مع تطور البحث الذي نحن الآن بصدده على وجه الخصوص .

وأشير هنا الى أن هذه المقتطفات تعتبر بالمفهوم الدقيق لشعر البياتي ، شعراً غنائياً وهو الشعر الذي جلب انتباهي على وجه الخصوص لإجراء هذه الدراسة ، فالتمت بمراجعته مراجعة منهجية شاملة ، وتحليلت بصورة مؤقتة عن الإشارة بنفس الطريقة الى جهود البياتي كمترجم (وهي قليلة لا علاقة لها بالموضوع الذي أطرحه الآن) وعلى العكس من ذلك يتوجب أن تؤخذ بعين الاعتبار مسرحيته الوحيدة (حتى الآن) التي نشرها في بيروت سنة ١٩٦٣ بعنوان « محاكمة في نيسابور » عند القيام بأي دراسة شاملة وموسعة لموضوع يكون فيه موضوعنا ، دون شك ، مشمولاً . وسيكون للدراسة المذكورة حافز ونموذج هام في نتاج البياتي « المدينة الفاضلة » وهي نموذج يقدم مادة وفيرة للدرس والتأمل . وهنا تثار وتناقش العلاقة الجزئية القائمة بين الكثير من القضايا .

والبياتي كغيره من شعراء جيله مسموعي الصوت البارزين كتب ترجمة ذاتية « مذكرات » شيقة وشديدة الخصوصية ، وهي إجمالاً كتاب يفيد الدارس المهتم بشعر البياتي ، بما يقدمه من توضيحات أو بما يمكن أن يثيره أيضاً من خلاف وجدال . إنه كتاب « تحريقي الشعرية » المنشورة في بيروت سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧١ (٧) .

وأخيراً لكي انتهي من رسم صورة لهذا النتاج بطريقة ملائمة يبقى أن أشير على وجه التحديد الى الجهود

- ٨ - قصائد ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ٩ - سفر الفقر والثورة ، بيروت ١٩٦٥ ، بيروت ١٩٦٩ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٠ - الذي يأتي ولا يأتي ، بيروت ١٩٦٦ ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١١ - الموت في الحياة ، بيروت ١٩٦٨ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٢ - بكائية الى شمس حزيران والمرترقة ، بيروت ١٩٦٩ (٦) .
- ١٣ - عيون الكلاب الميتة ، بيروت ١٩٦٩ .
- ١٤ - الكتابة على الطين ، بيروت ١٩٧٠ ، بيروت ١٩٧١ .
- ١٥ - يوميات سياسي محترف ، بيروت ١٩٧٠ .
- ١٦ - قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، تونس ١٩٧٢ .
- ١٧ - سيرة ذاتية لسارق النار ، بغداد ١٩٧٤ .

أعتقد أن هذه القائمة سوف تقدم ، على الأقل شاهداً جلياً على قرينة الشاعر الخصب التي لا تنضب ، ومع أن العناوين لا تتساوى بالطبع في الشكل والامتداد ، فلا شك أنني شخصياً أشعر حقاً ، بالأسف لأن ظاهرة أساسية كهذه لا تصحبها ، بصورة لا تقبل المقارنة ، ظواهر أخرى بالغة الأهمية مثل ظاهرة الإلهام الخصب عند الشاعر أو ظاهرة اهتمامه العميق أيضاً بقضايا الانسانية وهذا يتوجب على القارئ في هذا المقام أن يقبل بالمقتطفات الجزئية المختصرة التي تظهر

(٦) هاتان القصيدتان مضمعتان بدورهما أيضاً في الديوان التالي : « عيون الكلاب الميتة » المنشور في نفس التاريخ والمكان .

(٧) بالإضافة الى كتاب البياتي هذا ، أذكر كتابين مشابهين لها دلالتها الكبرى : كتاب المصري صلاح عبد الصبور (ولد سنة ١٩٣١) « حياتي في الشعر » بيروت ١٩٦٩ انظر لقدا لهذا الكتاب - نشرناه في الصفحات : ٣٣٥ - ٣٣٩ من العدد الثالث من مجلة « المنارة » سنة ١٩٧٢ . وهو مقال ضمنه كتابنا هذا : « أدبيات في الادب العربي الجديد » مطبوع ١٩٧٧ ولاتبعها كتاب السوري نزار قباني (ولد سنة ١٩٢٢) : « قصي مع الشعر » بيروت ١٩٧٣ (انظر أيضاً مقال « الاحساس بأسبانيا وقراها في شعر نزار قباني » المنشور في ملحق الفن والادب من صحيفة « انفور ماثيوليس » المدينية اليومية ، عدد : ٣٣١ ، ١٤ : ١١ : ١٩٧٤)

أخرى أوسع وأشمل ، دراسة ذات تحديدات دقيقة ومنظمة ، تعالج على وجه الخصوص مفهوم اصطلاح « مدينة » في شعر البياتي من نقطتين ، الأولى مفهوم الاصطلاح كرمز والثانية مفهوم الاصطلاح كدافع ، ويبدو لي أن تحييصاً كهذا يفرض نفسه من أول قراءة لأعمال الشاعر تحظى بالحد الأدنى من العناية . وبينما يحاول تحييص كهذا أن يجري توسعاً ما في وقت لاحق ، فمن الطبيعي أنه سينمو ويصبح مظهرأ هاماً من مظاهر البحث . ولا شك في أنه لا مصلحة لي الآن في متابعة ذلك الاتجاه (لأن الأيام ، بالتأكيد كفيلة بإثباته) ولا في إثقال هذه المقدمة بالمراجع الغريبة أو الخاصة ، وسأكتفي فقط بتركه مطروحاً كدعامة للتأملات اللاحقة .

وسأطرح أول ملاحظة شخصية متمخضة عن هذه الاستقصاءات الأساسية التي أشرت إليها ، وبالفعل فإن القراءة المتفحصية لدواوين الشاعر وثمار هذه القراءة قد مكنتني على سبيل المثال ، من اعداد خمائة بطاقة تحتوي على المادة التي نحن الآن بصدد معالجتها . حول معنى « المدينة » سواء بمفهومه الخاص أو بمفهومه المجرد الذي يشير بوضوح وبمقدار متفاوت الى مدن بعينها تكون مختلفة . ومن الواضح أن الدور الذي سيلعبه هذا المفهوم داخل هيكل القصيدة لن يكون دائماً ، مقوماً بنفس الدرجة ، ويتضح أيضاً أن دراسة لها تلك

النقدية الكبيرة الهامة التي عاجلت شعر البياتي . ودون الدخول في تفصيلات تبدو هنا في غير مكانها اكتفي بالتذكير في هذا الشأن على الأقل بستة كتب يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار ، بعضها لمؤلف واحد والبعض الآخر لمجموعة مؤلفين^(٨) . يضاف الى ذلك عدد ضخم ومتنوع من الدراسات المتفرقة في المجلات والصحف أو الدراسات الخاصة بشعر البياتي والتي انتهى الأمر بأصحابها الى أن نشرها ضمن مقالات أخرى لهم في كتاب خاص . وبنفس الدرجة يتوجب أن نشير الى الاهتمام الذي به أصبح شعره يدرس ويقوم في الحقل الجامعي كرسائل ماجستير ودكتوراه^(٩) ، وهو أمر له دلالة اذا أخذنا بعين الاعتبار معاصرة الشاعر .

والآن أعتقد بأن المعلومات والاعتبارات السابقة ستكون شاهداً على أهمية ورتبة ذلك الشاعر الكبير الذي هو عبد الوهاب البياتي .

ثانياً : المدينة عنصر جوهري

١ - محاور الدراسة

أكدت في السطور السابقة وربما بصورة عرضية على أن هذه الدراسة ، لكي يكون بالإمكان رؤية بعدها الحقيقي وأهميتها ، يجب أن تظل مشمولة في دراسة

(٨) من هذه المصادر الأساسية عن الشاعر باللغة العربية رجعت بصورة رئيسية خلال تحرير هذا المقال الى الاعمال الآتية :

- مؤسسة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) القاهرة ١٩٦٦ انظر عرضنا النقدي لهذا الكتاب في الصفحات ١٨٣ - ١٨٦ من العدد الاول من مجلة « المنارة » ١٩٧١

- شوقي خميس - المنفي والمكوث في شعر عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٧١

- عبد العزيز شرف : الرواية الادبانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، بغداد ١٩٧٢

- النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي (عمل جماعي) بغداد ١٩٧٢

- صبري حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، دمشق ١٩٧٣

(٩) حسب الجغرافية التي اعتاد الشاعر أن يليل بها مجموعاته الشعرية لأن دراسات جامعة حول شعره قد قدمت لجامعات دمشق وبأكو وجمهورية تشيكوسلوفاكيا وبغداد ومريد (الكومبلوتنسي)

المواصفات يجب أن تتوفر لديها نسبة مئوية كافية من الدعم من نفس المغامرة الكامنة في نفس الشاعر . وهي مغامرة جابت الآفاق واتخذت بعداً سياسياً^(١٠) الأمر الذي سيجعلها تتممخض عن ملاحظات تكميلية شيقة حول تطور شعر البياتي ، سواء حدث ذلك حسب مفاهيم زمنية دقيقة أو يوميات أو بصورة أخرى مغايرة . والمطلوب هو أن دراسة كهذه تقوم على النتائج الكثيرة المترتبة على مادة البحث يجب أن تتطور بكميائية تفسيرية مفرطة . وطبيعي أن لا أطمح الآن ، إلى الوصول إلى الهدف وإنما أتوقف عند التأكيد على ما أشرت إليه : إنه ذلك البعد الهام . تلك الدلالة التي لا يرقى الشك إليها . تلك الدلالة التي تحتوي في شعر البياتي على عنصر « المدينة » .

ويكون مفيداً التذكير بأن الشاعر نفسه قد أكد بوضوح على هذه الدلالة ، بالاضافة إلى أنه أصاب في إعطائها بعداً عزيزاً وعاطفياً ، أدى إلى بروزها بروزاً فعلياً راقياً . وبالفعل فإن من يقرأ « تجربة البياتي الشعرية » سألقة الذكر ، يستطيع أن يرى بجلاء كاف - هذا ما أتصوره - مقدار التوازي بين الشاعر والمدينة ، وهما المضماران الأصليان للعمل المبطن . هما المضماران اللذان يفرضان معاً انطلاقاً من شعر البياتي الغنائي :

« ولكن الطفل الذي كتته أنا ، والذي
انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها
بالصمت منذ آلاف السنوات ، كان يحمل

مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها
الشتاء ، بالرغم من شمس الشرق
الساطعة - معه ، بعيداً عن أعين
الفضوليين والأدعياء »^(١١) .

إنه واقع فيه يظهر مباشرة عنصر المناعة المعقد في تصادم القوى المتعارضة التي ستحمل للجماعة توتراً جدلياً ، غريباً ومتميزاً :

« فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً
على قائمتين . . . إن الشاعر شيء غير
هذا . . إنه مدينة حقيقية لها وجود
واقعي ، مدينة كبيرة مترامية ، متنوعة
الأبنية والطرق وفنون العمارة
ومستويات السطوح والتنظيم ، ولكنها
مدينة غريبة ، تختلف عن سائر المدن ،
مدينة لا يكاد يزول عنها الشتاء ، الظلمة
ترخي سلولها في ساعة مبكرة جداً من
النهار هناك . ويوم العمل في تلك المدينة
لا تقوم قائمته في ضوء الشمس ، بل في
المساء تحت أضواء المصابيح ، وفي بداية
نشأها تسود الوحشة الفظيعة المروعة
دروب تلك المدينة ومغانبها . . ولا بد من
فتحها وكسر شوكة وحشتها وعلم -
إكترائها ويوماً بعد يوم يروض من أخلاق
هذه المدينة الوحشية ما يروض . . وتكثر
في شوارعها ومغانبها الأضواء وتشتعل

(١٠) كان البياتي دائماً يتبنى لأيديولوجية يسارية وجودية متجشداً كل التصريفات والتقليلات والمعارف التي من المعتقد أن تصاحب مثل هذه الاكتفاءات في لبنان . التهامات فخرج فيها الأسطوانات والمناهي وعمليات العزل بقرارات ذات ازدهار حقيقي في المجالين الوطني والملي . . انتسب لفترة ما إلى الحزب الشيوعي ولكنه ما لبث أن تركه بسبب ضيق أيديولوجية التي كانت تشكل حينها على قدرات البياتي الإبداعية والفكرية : كانت معارله وروايته للظواهر الجغرافية والنفس على اختلاف اجناسهم معارف واسعة ورؤية فاحصة حرف البهية والنفس في البلدان الاشتراكية ، في العالم الغربي ، في الوطن العربي شرقه وغربه ، معارف مثله بصبر واستمرارية بالتجارب المعيشية للحرارة . ولما أقدم هذه الملاحظة السريعة البسيطة لأنها تقع الآن خارج نفي في الترجمة لحية الشاعر .

(١١) بحريتي الشعرية ، ميوان البياتي ٢ : ٨٧ ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٧٩

أصابه ، بعد أن علق على بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول »^(١٦) .

هذه الاستحالة كعنصر أساسي في تحقيق العمل الجماعي المتكامل في مدينة الشاعر (أو « الشاعر- المدينة ») لا بد وأن تشير حتماً إلى بعد ديناميكي رائع في أعمال الشاعر . وهكذا فإن هذا الصراع المريب بين العناصر المتناقضة - « الذي يأتي ولا يأتي » - هذا التغير الاشكالي الحتمي بين الحلم والواقع ، بين الفعل والحلم الكامن أصلاً في شعر البياتي ، وعلى وجه الخصوص فيما كتبه خلال الأعوام العشرة الأخيرة على وجه التقريب^(١٧) ، يتوجب عليه أن ينزع بالقوة إلى إبداع أو الهام راق ، مدينة المستقبل ، المدينة العليا المثالية ، « نيسابور الجديدة »^(١٨) ، إنها كما يقول ماركس : عملية تكامل عناصر متساوية في المادة والمثل^(١٩) أن « معنى ذلك أن بيغافوات الفلسفة ومروحي دعاة الأمل الكاذب ويأتي صكوك غفران المدن الفاضلة التي لم تولد بعد - ولكنهم يصرون على أنها قد ولدت - هم

المواقف في المدافئ ، ولكن الجليد يظل على حاله مغطياً بغلالاته البيضاء كل شيء . . . »^(٢٠) .

ومدينة الشاعر هي وحشة ، هي حالة مستعصية على الفهم « مدينة الشاعر أوصدت أبوابها إلى الأبد »^(٢١) وبالتالي لا يفهمون إلا الحقائق - الموضوعية السطحية ، أما الغيب والجليد اللذان ترقد تحتها مدينة كاملة ذات أبعاد مترامية تعيش في الغموض والوحشية ، فتلك أشياء لا يفهمها الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة من قبيل « ممنوع التدخين » « ممنوع البصق » « الوقت من ذهب »^(٢٢) .

ولكن الشاعر قادر « على تحمل البذل والغربة والوحشة والصمت في عالم حكمت عليه فيه الآلهة بهذا العذاب ، لأنه سرق منها النار الإلهية لأخوته البشر »^(٢٣) حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يذبحه الساحر الذي « يغادر المدينة متسللاً في صمت الليل على أطراف

(١٢) المصدر السابق ٧٩/٢ - ٨٠

(١٣) المصدر السابق ٨٨/٢

(١٤) المصدر السابق ٨١/٢

(١٥) المصدر السابق ٨٦/٢

(١٦) المصدر السابق ٨٧/٢

(١٧) « ويغادر قوته إزاء هذا التحول اللاإرادي المتفعل من الحلم إلى الواقع ، وكما هو الشأن في جميع قصائد المجموعة ، يطير اليأس فجأة مطلقاً حل فجأة . بعد تجربة الانهيار الفجائية هذه ، تأتي تجربة أخرى من الحلم وإعادة الأمل بشكل أقوى وأحف . إنه صراع نفسي ، يملك الثغرى عادة ، إن لم يكن على مستوى عملي ، على مستوى بلقي (محمد زفزاف : التمزج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٨٩ وهو مقال في الكتاب المذكور الذي أعاد عنوانه من هذا المقال) وبه زفزاف إلى أن فكرة « قبل أن ندعو إلى الحلم يجب أن ندعو إلى العمل » (التمزج الثوري صفحة ٨٨) هي فكرة أساسية عند البياتي . وينبغي أن يكون من الأهمية بمكان قراءة هذه الصفحات مع انتباه إلى أن تفكرات زفزاف يسودها دائماً المتصور الأيديولوجي السياسي . ونجدد الإشارة هنا إلى أن الانطباعات والتحليلات التي تضمها هذا المقال قد قلمت على حيوان « الموت في الحياة » الذي هو حيوان بالغ الأهمية بالنسبة للموضوع الذي نطرحه وخاصة بما يخصه من القصائد اللوركية الغرائبية .

(١٨) دراسة هذا المدافع أمر طرقة كل النقد والمعلقين الذين تصدوا لدراسة شعر البياتي في مرحلة التصريح ، وهو أمر طبيعي ومطابق لأن الموضوع يفرض نفسه من خلال قراءة بسيطة لشعر الشاعر ، مدعومة بالتصريحات الشخصية المتوفرة للبياتي . ومع ذلك فإن - التفكرات تختلف بطبيعة الحال أيضاً ، بصورة ظاهرة من متسبة لأخرى وكثيراً ما على ذلك لنقدم مثلاً فقط : زفزاف مثلاً يحيطي الأفضلية في تفسيراته للغة السياسية ، في حين أن صبري حافظ يصب تحليلاته في إطار فلسفي فكري أكثر اتساعاً ، ولأنها لا تخلو من اشارات هامة للميدان الاجتماعي السياسي ، ومن هنا تبرز أهمية تلك المقدمة الطويلة التي يكتبها هذا النقد لقصيدة « الدباب لكتاب « الرحيل إلى مدن الحلم »

(١٩) تجريري الشعرية ٣٢/٢

عن الذات «الأنا» وعن الكينونة الكاملة التحقيق والتفسير، وعليه فإن غيبية الديناميكية التي انتهت هو أمر يجلب بصورة رهيبة وفي نفس الوقت، أيضاً يقلل من شأن شاعر ذي حركة و«ثورة» كالبياتي^(٢٢) والمؤكد أن كثيراً من الدوافع والرموز الأخرى الواردة في شعر ليس لهال إلا أن تنضوي تحت لواء هذه الخاصية الشعرية الرؤيوية الخاصة عند الشاعر، كعناصر شكلية أصيلة ومكتنفة التنظيم^(٢٣). فمع ذلك ومن خلال هذه الظاهرة المدهشة من الغموض والوضوح والتي على الدوام وبالرغم من كل شيء تعني الشعر- الذي هو طابع غموضه حقيقة واقعة - وهو الشيء الوحيد الذي يهمننا الآن - تحديده بصورة جيلة، إنه

العلميون وحدهم^(٢٠)... «وأنا في طريقي إلى المدينة التي لم أصلها بعد»^(٢١). بالرغم من المحاولات العديدة المستمرة في الوصول إلى الشاطيء.

حتماً. إن فقرات كالسابقة وأخرى كثيرة مشابهة يمكن أن تضاف فتثير سلسلة طويلة جدلية من الملاحظات والتعليقات المناسبة كي تجعل في الامكان اتباع طريق استقصاء نفسي وعاطفي خاص. بمعنى أن يكون هذا البحث عن المدينة الفاضلة حديثاً ومكثراً، دقيقاً وسامياً ففي مدينة، كل ما فيها يكون مفسراً ومبرراً. على استحالة تتابع ذلك - فإن ملاحظات كهذه قد لا تزيد عن كونها انعكاساً وتغطية على البحث المريب

(٢٠) المرجع السابق ٧٦/٢

(٢١) وفصل عام ١٩٢٦ وهو عام مولدى وأنا في طريقي إلى المدينة التي لم أصلها بعد. والغريب أن السفر الذي هو قناع الموت والولاد هو الذي كان يحسر اللمبة، وكنت أنا الذي أريحتها دائماً (تجربتي الشعرية صفحة ٧٦) وجعل كهذه تكشف عن أن الشاعر لديه تصور راق ودقيق إلى حد كبير من أعماله وعلى هذا المفهوم أصغر دارسو وتقاليد شعر البياتي. وكمثال لكفى بالاشارة إلى زلزال الذي يصيب في اصطلاح المفهوم بعداً عربياً كاملاً، أما هنا في هذا البلد العربي المضغوط، فقد ارتفع صوت ذهبي من بين مئات الاصوات العربية، وظل يلقى الثورات - من المحيط إلى الخليج - ويمرر - الاضطرابات ويهيج الملاة، في بلد كما في العالم أجمع. ولم يكن هذا الصوت بطبيعة الحال سوى عهد الوهاب البياتي، ذلك للغة، المهاجر دائماً بحثاً عن الحقيقة بحثاً عن المدينة الفاضلة الخفية في التاريخ، (النموذج الثوري صفحة ٧٦ و ٧٧) وهي أحكام بعيدة في الكشف عن البعد والوزن السياسي اللذين يكمنان في شعر البياتي. حول هذا الموضوع بالذات، يمكن الرجوع أيضاً إلى مقال الناقد السوري الشاب: بدر الدين المروري: «عبد الوهاب البياتي والبحث عن مدينة لم تولد بعد» المنشور في مجلة الطليعة، دمشق ١٩٧٠/١٠/٢٤

(٢٢) أظن أنه بناء على تصريحات وانطباعات حول شعر البياتي وطريقته في استخدام الرموز واتقان رسم الصور الفنية الذي أنا شخصياً احده واحدا من العناصر الأساسية في شعره يمكن الكشف عن القدرة الجارية التي يتمتع بها في تحريك هذه العناصر، على اسلحس «جمالي» وتحريكاً عميقاً. وبطبيق تلك الفكرة تبرز تلك العناصر بتركيبها العميق وتلقاها البراق برونزاً عظيماً في أبيات جميلة كهذه التي لتقطتها من أعمال الشاعر:

من يوقف الزيف في ذاكرة للحكوم بالأحلام قبل الشفق؟

كفزال شارد تجرى كلاب الصيد في أحقابيه، يدركه ليل ليلية

(ديوان البياتي ٤٠٦/٢)

من ذا الذي يغزل في الليل قميص النار؟

(ديوان البياتي ٣٦٦/٢)

وهذا بحث خليل سليمان كلنت في مساهمته في «النموذج الثوري»... أن يؤكد على «أن صورة الحلم لا تبقى استاتيكية... بل انها تأخذ شكلاً لفضالياً»

(٢٣) وما أنه يعني أن استخدم «الوثيقة» استعصامي «للاقتراح» فلي اسمع نفسي، أثر تسجيل الملاحظة السابقة، بتقديم اقتراح جديد: أنه عند القيام بدراسة أخرى شاملة للموضوع الذي تعالجه هنا مقصرون فقط على أحد جوانبه، يجب أن نحلل وتدرس بعين شديدة عناصر أخرى مثل: الفئارح والقهوة والرصيف... الخ وهي عناصر هامة وفعالة ولها طابعها الخاص جداً في شعر البياتي عامة.

المتنوع^(٢٥) وليس لدينا ما نضيفه أيضاً لما يعنينا بصورة جماعية سوى أن « جيفارا » و « بيكاسو » مشمولان في القائمة الطويلة^(٢٦).

فماذا يعني الشاعر بذلك ؟ إن كلماته في هذا المعنى كلمات كاشفة أيضاً : « حاولت أن أقدم ، البطل النموذجي في عصرنا هذا ، وفي كل العصور في (موقفه النهائي) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن أعبر عن النهائي واللا نهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هنر كائن إلى ما سيكون »^(٢٧) كما أنني أشك في أن هذه الكلمات تعبر بما فيه الكفاية من الوضوح عن البعد الرمزي الذي يسعى الشاعر إليه ، ويخلعه بصورة عرضية على هذه « الشخص » شديدة التنوع ، بصورة تجميعية مازجة ومألوفة لا يتبادر الشك إليها . أنها طريقته - في الابداع الشعري .

وسأجري توضيحاً قصيراً ثانياً ، ولو أن هذا التوضيح يؤدي في المقام الأول مهمة تفسيرية على مدى هذه الدراسة ، مهمة تكون متبناة بصورة جزئية أيضاً ، وأخيراً سأجري هذا التوضيح لما له من دور مؤثر على مستوى عال من الوضوح وتفهم النفس « الذات » ولو أن ذلك لا يعني أنه قائم على أساس نظري نابع من نفس

ذلك المعنى المدهش الذي يمكن في مفهوم « المدينة » المتعدد المعاني في شعر البياتي خاصة الذي لا نجد فيه الشاعر ، من ناحية أخرى ، إلا رفيق رحله وعدم استقرار لكثيرين غيره من كبار الشعراء الغنائيين المعاصرين^(٢٨).

٢ - ثلاث مدن بعينها :

في كل هذا المضمار والمنهاج الشخصي الذي ربما اختلط فيه حتى الآن ، الضوء بالضباب بمقدرة ورائية عرقية ، نتساءل : بأي مهمة يقوم ، وأي تطور تحققه ثلاث مدن اسبانية بعينها : ملريد وقرطبة وغرناطة التي يوليها الشاعر عناية كافية ؟ هذا هو الميدان المحدد لهذا البحث .

ومنذ البداية أود الإشارة إلى أنه ليس هناك أي نوع من الفضولية أو النفعية أو الشوفانية في الاهتمام بهذا الموضوع ، وأذكر بأن معنى كهذا يمكن التماسه بوضوح كبير من نفس تصريحات الشاعر ، نلمسه بالفعل عندما تذكره بصورة تفصيلية الشخوص شديدة التنوع ، انسانية كانت أم ثقافية أم طبيعية ، التي راح الشاعر يختارها في قصائده . فملريد وقرطبة وغرناطة تشكل بالضبط جزءاً من ذلك التاج الشعري الطويل

(٢٤) كمثلين بارزين يمكن أن نذكر : انطونيو وكلافيس . وطبعاً أن تكثف لنا دراسة لوركا التي قد تكون ميرة المواطن وكلاشفة إلى أبعد الحدود عن تشايفات واختلافات

أو روابط أو بصمات أو تأثيرات مباشرة لأعمال مواطننا العظيم ليندريكو الذي حاز على إعجاب الجميع ، في الشاعر العربي

(٢٥) مجري الشعرية ، ديوان البياتي ٣٦/٢

(٢٦) لا أريد التقليل من الدراسة الأولية بالمراجع التفصيلية للاستخدام الواسع - مع أنه مصحح وينطق عليه بصورة متواترة/ الذي تلقاه هاتين الشخصيتين « المسجلتين » - كغيرهما من شخصيات ثقافتنا المتحررة الأطراف والفنية في تنوعها في الشعر العربي المعاصر . وبالتأكيد سيأتي الوقت الذي نعود فيه إلى الموضوع ، لندرس هاتين الشخصيتين في الأطر المنهجية الدقيق التي تتطلبها .

(٢٧) مجري الشعرية ٢/٢ - ٣٩ . بهذا التطلع يصر الشاعر على إمكانية تسمية شعره الغنائي بالشعر الليتافيزي : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتكلم واللامتكلم ، بين الحاضر والماضي ، ويطلب هذا من معاناة طويلة في البحث عن الألفية الفنية . لقد وجدت هذه الألفية في التاريخ والرمز والأسطورة ، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمثاقير والأبطال وبعض كتب التراث من خلال « قناع » من - المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور ، ولم يكن هذا الاختيار طارفاً علي ، فقد كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية » (مجري الشعرية ، الصفحات ٣٦ - ٣٧)

أعمال الشاعر . وسأعتبر هذه الأعمال كما لو كانت مقسمة أو مؤلفة - من الطبيعي أن تكون قد كتبت بصورة متواصلة ومستمرة لأن « الوحلة » في شعر البياتي تبدولي أساسية في أعماله بالرغم من وجود بعض المظاهر المعارضة في ثلاث مراحل متتالية ، حيث تتضمن المرحلة الأولى الدواوين المنشورة حتى سنة ١٩٦٥ ، - وتتضمن الثانية الدواوين المنشورة بين العامين ١٩٦٦ ، و ١٩٧٠ ، وتتضمن المرحلة الثالثة الدواوين المنشورة منذ سنة ١٩٧١ .

وكما أن الأمر ليس فضولياً إقناعياً فإنني لا أود الآن الدخول في تبريراته الملحة - بمصادرها البليوغرافية الواردة المثبتة ، باعتبار أن هذا العمل في مجمله يقع خارج اهتمام هذا البحث ، الذي هو بحث ذو طابع عام في شعر البياتي . ومع ذلك ، فمما يشاربه إلى الشطر الأول أكتفي أيضاً بإيراد نفس الحجة القوية التي قدمها الشاعر بصورة مختصرة ومسللة « وإذا كنت أعود هنا للحدث عن تجريبي الشعرية مرة أخرى ، فذلك لأنني قد تخطيت الشاعر الذي كتبه قبل ثلاثة أعوام . فلقد ولد في خلال الأعوام الثلاثة هذه « الذي يأتي ولا يأتي »

و « الموت في الحياة » وهو أن ديواني الجديد « الكتابة على الطين » بدأ يدق أبوابي بعنف في هذه المرة ، وهو أن أولي قصائده قد بدأت تتبرعم « (٢٨) » والبديهة التي لا جدال فيها هو أن اهتمام ودراسة النقد التحليلي لشعر البياتي يعايشان هذه المرحلة الجديدة المختلفة التي تبدأ سنة ١٩٦٦ ، بصدر ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » وتبلغ الأوج بصدر ديوانه التالي « الموت في الحياة » الذي سيتضح فيه مفهوم « غرناطة » وضوحاً كبيراً (٢٩) الأمر الذي يساعد على وجود المرحلة الثانية ، ولدى قناعة شخصية بأن ديوانيه الأخيرين : (قصائد حب على بوابات العالم السابع » و « سيرة ذاتية لسارق النار » يعطيان صورة مختلفة لهذا الشاعر ذي الطفرات الفجائية منقطعة النظر (٣٠) ولو أن تجديد كنهها يرتبط مباشرة وأكرر بأنه لا يستطيع أن يكون أقل من ذلك - بإنتاجه السابق (٣١) .

ثالثاً - البواحي والرموز في المدن الثلاث :

١ - المرحلة الأولى :

لا شك في أن مدريد هي المدينة التي ستحظى أساساً

(٢٨) تجريبي الشعرية ٢ / ٣٠

(٢٩) بالرغم من أنه في ملاحظات لاحقة ستوفر لنا فرصة تقديم بعض الملحاحات التقليدية المناسبة حول ما نحن الآن بصدده فإني سوف استبق الأحداث لقلول بأن الشاعر نفسه قد منح ديوانه الأخير هذا « الموت في الحياة » اهتماماً بالغاً ، إما ديوان الأخير ، للموت في الحياة فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى أجزاء وأنا اعتبره من أخطر أعماله الشعرية لأنني اعتقد أنني حققت فيه بعض ما كنت أطمح أن أحققه . فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ومن خلال فكرة الثورة التي هي محور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، جرت من سنوات الرعب والنفس والانتظار التي عايشها الانسانية عامة والامة العربية خاصة ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضاً ، (تجريبي الشعرية ، الصفحات : ٤١ - ٤٢)

(٣٠) النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي ، صفحة : ٩٠

(٣١) زيادة على ذلك ، يمكننا أن نؤكد على أن مسيرة البياتي التطورية هذه بأكملها تقوم بالتحديد على خاصية أخرى في شعر البياتي ليست أقل إجماعاً : انها وحدانيته الجذرية وأصابعه الحقيقية اللدائمية . هي خاصية سامية التركيب تكشف عن التناظر أو التناقض الظاهري الذين يميز أعمال كبار المبدعين ويخف بها على خاصية تلك ذات الطابع الانساني الاصيل الذي لا يلبس . وأظن - دون أن تكون لي نية في القلمة أي معيار نقل « غير شرعي » للمقارنة - أنه في أعمال شاعر كاتطويرو متشابهو مثلاً ، لودويك توماس أو فيرناندو بيسوا أو أعمال أي شاعر آخر كبير ، لن يكون « المضمون » و « الحدث » - بالمصطلحين الحزموهين للتناظرين ، الأمر الذي يحفز هؤلاء المبدعين عظمهم الجماعية والمفرمة . وقد رأى النقد العربي للمعاصر أيضاً هذه الخاصية في شعر البياتي وبهذا المعنى يمكننا على وجه التحديد أن نقول أن ما ورد في صفحة : ٣٧ من كتاب عبد العزيز شرف : الثروة الابداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، و صفحة ٧٧ من كتاب النموذج الثوري

وعلى أبواب مدريد وفي أسواق طهران
القديمة
وعلى الموق ، وفي أحياء شيكاغو
الدميمة (٣٢) .

ويحتفظ طابع الإشارة الى المدينة بنفس صورته في
دواوين لاحقة ، كما هو الحال في قصيدة مهداة ، بطريقة
ليست أقل إيجازاً ، الى غوركي :
منازل الأحباب في الدرب
مضيئة
فانزل على الرحب
بحارة « الغولغا »
وعمال « مدريد »
يغنون من القلب :
رفيقنا (٣٣)

أو في قصيدة أخرى بعنوان « أبو زيد السروجي »
المحتال الشهير ، بطل مقامات الحريري (٣٤) البطل
غريب الأطوار الذي يمثل نموذجاً لعدم المبالاة
اللاشعوري أمام المآسي الإنسانية الكبرى التي تحدث في
أي مكان وزمان :

كان يغني
عندما أغار هولاءكو على بغداد
واستسلمت « طرواد »
وعلفت في قلب « مدريد » وفي أبوابها
الأعواد (٣٥) كما يجب ان نرى كيف يقفز
ذكر مدريد في إحدى قصائد الشاعر التي
تقوم على شخصية إسبانية أخرى ،

بأكبر قدر من الاشارات في شعر البياتي . . وليؤخذ
كمثال على ذلك المقياس الكمي لهذا العنصر فإنه
سينعكس ، مع ذلك بشكل مناسب عندما يكون
المقياس الكيفي المحتمل للمقارنة مقياس للجميع .
فمدريد ستكون أكثر المدن الثلاث التي نحن بصدددها ،
وروداً وتردداً في أكبر عدد من القصائد ، ولكن الذي
يعلن ويرى بصورة أكثر اتزاناً وثباتاً ، هو ببساطة الأكثر
شهرة ، ولذلك سبب يستطيع تفسيره تفسيراً كافياً : انه
استخدام ذلك العنصر استخداماً سياسياً واضحاً .

وعليه ، فنحن لا نستغرب أن تكون هذه المرحلة
الأولى من حياة البياتي في مجموعها أكثر مراحل حياته
انجماً نحو اليسار . وبالفعل تبدل مدريد هي المدينة
الوحيدة التي تحظى في ضوء هذه النظرة وبإيمان لا يقل
صلابة عما أشرنا ، بنصيب الأسد من هذه الاشارات
حيث يظهر أول ذكر متكرر لهذه المدينة ، في ديوانه
الثالث وبالتحديد في قصيدة « رفاق الشمس » حيث
تأتي مدريد مصحوبة بمدينتين أخريين هما : طهران
وشيكاغو اللتان لا يمكن أن تقعا موقعاً حسناً من شاعر له
موقف البياتي العقائدي :

على أبواب مدريد ، انتظرناك طويلاً .
ولعينيك ، رفيق الشمس ، خضبتنا
الحقولا .
وافترشنا الأرض في أسواق (طهران)
القديمة
وأكلنا الشوك والصبار في أحياء
(شيكاغو) الدمية

(٣٢) ديوان البياتي ١/ ٣١٠ دار العمرة ، طبعه للغة ، بيروت ١٩٧٩

(٣٣) ديوان البياتي ١/ ٣٥٠

(٣٤) أدب شرقي (توفي سنة ١١٢٢ ميلادية) يعتبر واحداً من أساتذة هذا النوع من النثر - الذي ، الذي هو فن عربي أصيل يجد البعض له مشابهاً في قصص الشطار ،
والقاري - . الاممالي المهم يمكنه مراجعة كتاب خوان بيرنيت شديد التوثيق « الادب العربي » صفحة ٩٩٢ وما يليها وصفحة ١٢٥ وما يليها « برشلونة الطبعة الثالثة ١٩٧٢

(٣٥) كلمات لا تموت ، ديوان البياتي ١/ ٥٦٩

مشهورة وعجيبة جداً لدى البياتي ففي
قصيدة « الى بابلو بيكاهنو » يرد ذكر مدريد
على هذه الشاكلة :

أغنية اللون الجريح تعبر
النهر
تنث من أهدابها رائحة المطر
تغمز للقمم
ترقص حول نفسها
تضاجع الزهر
تريح نهديها على الوتر
تصبغ جدران مقاهي الفجر
تستولي على كآبة الحجر
تشحد من مدريد
في بيوتها
خناجر الفجر
تمزج في خصلتها السماء
والعالم والقدر
وتحرم البشر
من نومهم
من أن يموتوا في سراديب من
الفجر (٣٦)

ولكي نصل الى ما تبدولي أنها أكثر الاشارات كثافة
وحدوثاً خلال هذه المرحلة ، نقدم الجزء الأول من
القصيدة المهداة الى « ارنست همنغواي » والتي فيها يأتي
الشاعر على ذكر لوركا وغرناطة :

الموت في مدريد
والدم في الوريث

والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أحزان أسبانيا بلا حدود
لمن تلق هذه الأجراس
لوركسا صامت
والدم في آنية الورود

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والاطفال في المهود
يكون
لوركسا صامت
وأنت في مدريد
سلاحك : الألم
والكلمات والبراكين التي تقذف بالحمم
لمن تلق هذه الأجراس ؟
أنت صامت ، والدم
يخضب السرير والغابات والقيم (٣٧)

انه سباق شعري مختصر ، لكنه واضح عن « الموت
في مدريد » ، عن المدينة الضائعة المكبل بالاعلال ،
المدينة التي لنفس السبب يحلم باستعادتها ، وليس غريباً
أن تتكشف نوايا الشاعر فيها بعد ، في نهاية قصيدة من
قصائد هذه المرحلة الاولى ، قصيدة ذات طابع غنائي
مهداة الى زوجته : هند . ويلاحظ من ناحية أخرى أن
نبرة حزن واضحة قد ظهرت في أعمال الشاعر ، كما
يتضح بأن شعره كان يتعرض لخطر أن يتحول ويظل
منحسراً ببساطة داخل سلسلة من منشورات الهجاء
وردود الفعل البشرية المتمشية مع ما هو سائد في
المجتمع . لكن البياتي يشرع في سلوك «دروب» تغص

(٣٦) النار والكلمات ، ديوان البياتي ١/ ٦٥٣ - ٦٥٤

(٣٧) المصدر السابق ١/ ٦٥٥ - ٦٥٦

من شأنها ، حسب اعتراف الشاعر نفسه ، فهي التي أحدثت الصدمة الاولى في نفسه^(٣٩) بهويتها المجردة من الانسانية ، فهي مدينة « الاسمنت والحديد والصفيع وعلب السردين وكل شيء يثني به ، ويتأمر ضده . فلم يكن هناك مكان في علب السردين هذه للعشاق المتواجدين الذين يبحث كل منهم حبثا عن ثم الثاني في الظلام . ان مدنا كهله ، لا تلبث أن تنقض بكلاب صيدها ، وذبابها على جنة أهل الحب وتحولها الى أنقاض ورماد ، لأنها مدن تعادي الله والانسان والحب ، ولا مكان فيها الا للصبارفة واللصوص والسطار والمخلوقات التي كانت بشرا »^(٤٠) وساء كان الأمر مع أوزد (وهي قضية ، امكانيات النقاش فيها كبيرة جدا) فإن خاصية « الاستحداث » هذه لا تقتصر فعلا - كما اظن - عند البياتي ، بالعاصمة الاسبانية^(٤١).

٢ - المرحلة الثانية :

وكما أسلفت ففي هذه المرحلة الثانية سأتناول نتائج الكاتب الشعري الذي ظهر في مجلد واحد يتضمن ما

بالمصاعب والصراعات دون أن يتخلى قيد أثمله عن المبدأ الانساني الاصيل الذي انطلق منه ، ولا عن مفاهيمه الاصيلية النزيمية . ولأن فترات النفي الطويلة والاضطهادات والآلام والاحباطات أخذت تنال منه فان رياحا جديدة أخذت تهب على شعره :

عينك « مدريد » التي استعدتها

عينك « قندهار »

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيهما ، احترقت^(٣٨)

وخلاصة القول أن نتاج هذه المرحلة الأولى يكشف بوضوح عن الغرض السياسي المقصود من استخدام الموضوع الاسباني استخداما يكاد يقتصر على الإشارة الى مدريد ، كما سبق وأن نوهنا في البداية . فمدريد مدينة ضائعة ومنكوبة . مدينة « عدوه » . ولكنه سيكون من المناسب التذكير هنا بأن مدريد تظهر أيضا أمام الشاعر وبطريقة ما ، مدينة رفض وخيبة أمل : انها مدينة كريمة لأسباب سياسية واضحة ، وليس لأسباب شخصية . كما أن وصف مدريد بالمدينة الزائفة هو وصف لا يقلل

(٣٨) سفر الفجر والثورة ٢/ ٢٠٥

(٣٩) « وكانت الصدمة الاولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة . كانت مدينة مزيفة ، قامت بالصدف ورفضت علينا ، لم تكن تلك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها بيهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها أما اصالح المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة فقد شمرت بأنها ماتت واحتضت الى الابد ولم أكن أرجو لها العودة ، وإنما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينح ويجرى الى البحر الكبير بمائه ويلذوب فيه . ومن هنا كلفت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ، ولم يكن رفضا عاطفيا ، وإنما كان بادرة انتمرد هو الذي ولد الثورة » (تجريري الشعرية صفحة : ٨) وسيكون من الأهمية بمكان أن نعرف أيضا ، كيف كانت للشاعر ، في بغداد تلك التي قضى فيها طفولته للزيفة ، تصوراته الأولى المرحلة للحكمة من الموت : « الحياة التي كنا نعيشها في تلك الوقت كانت أدبه ملوثة لنفسه ، كنا نعاين الموت وننتفضه ، وكانت المقبرة قبلنا ، فلا يمر يوم الا ونرى الموتى الذين يشبهون الى مفاهم الأخير . وكنا نسير وراهم ، نحن الصغار لنشاهد عملية دفنهم فعملية الموت ، موت الانسان وموت الحيوان كان أمرا مألوفا لدينا . . نعم ، كان الموت في كل مكان . . ومع أننا كنا صغارا فقد كنا نسمع بأننا نعيش بلا مستقبل والثورة لا تخمد أبدا والحب لا يموت » مقابلة أجراها مع الشاعر ، عصام محفوظ ، ونشرت في صفحة : ٥٨ وما يليها ، عدد ٣٧ سنة ١٩٦٨ من مجلة « شعر » البيروتية وترجمها لهدريكولوس الى الاسبانية ، مجلة للمثارة العدد الاول صفحة ١٣٢ وما يليها ، مدريد في ربيع ١٩٧١

(٤٠) تجريري الشعرية ١١١/٢ - ١١٢

(٤١) أقول ذلك وفي لقي وزبني أن اطرح سؤالا وقضية ، ولوائه في ذلك يتوجب علي الآن ، أن ادخل في أسلوب الخصم الدميم . فالسؤال هو : الى لقي حدثتو اسبانيا في نظر رجل فكر أو مبدع أدبي أو مثقف عربي في عصرنا ، مشابهة للحد حديث ومتطورة يمكن مغاربتها ببقية البلدان الغربية التي تنتمي اليها ؟ أظن أن القضية الخفية على هذا السؤال ستكون مثيرة للمواقف ويتوجب عليها أن تتخلص من ردود الفعل المزاوجة العاطفية السريعة التي تصدر عن كلا الطرفين ، وذلك كي تتدرس القضية بكل الدقة التي تستحقها ، والاسهاب الكافي للتمييز بين محولاتها المتعددة ولزولها وتناوبها للثورة .

نشر على مدى خمس سنوات : ١٩٦٦ - ١٩٧٠ . وكما أشرت فهناك نهج له ما يبرره بصورة كافية ، يهتم بالخط التطوري في شعر البياتي ، ولو أنه في أحد جوانبه لا يصدر عن تقاليد مرعية بعينها ، كما هي العادة في تقسيمات من هذا النوع . ومع ذلك فإن ديوانه « الذي يأتي ولا يأتي » يحدد بأصالة مرحلة من المراحل ، كما يتضح أن الخط الغالب على الموضوع والأسلوب هو طابع هذا الديوان الذي سيستمر بصورة أساسية في الدواوين التالية مباشرة . مع أنه لا نخفي أن هذا الديوان الجديد مرتبط بوضوح بما سبقه (كما أشار إلى ذلك النقاد)^(٤٢) الأمر الذي جعله أيضا عملا أصيلا بصورة مطلقة ، ويمكن أن يعتبر ، بصيغة ما كبرهان « ناف » أو مخف من حدة تأكيدنا السابق .

ولكي نعطي تصورا إجماليا - ذا طابع ظاهري على الأقل - تقريبا لهذه المرحلة ، يجدر بنا أن نأخذ في الاعتبار أننا ندرس مرحلة ذات دور خلاق ملحوظ عند الشاعر : ستة دواوين في خمس سنوات تكشف بجلاء عن هذا الدور الخلاق . كما تمهد الإشارة إلى أن بعض القصائد التي تظهر في هذه المرحلة كانت مشمولة في مرحلة سابقة^(٤٣) .

وقد أشرت من قبل إلى أنه لا توجد نية تدفعني إلى دراسة أعمال البياتي في مجملها دراسة عميقة ، أحاول فيها بصورة ، ملائمة وموثقة ، تحديد مراحل النمو أو التطور المحتملة وعليه سأتوقف عن الإشارة لأي

تفصيلات عن الاختلافات أو الأشياء الجديدة أو العناصر التي تضيفها هذه المرحلة لسابقتها ، أو سأخفض من هذه الاشارات إلى الحد الأدنى ، الذي يسمح بذكر بعض التفصيلات ذات العلاقة المباشرة بالموضوع الذي نحن الآن بصدده . كما أود التأكيد على ملاحظة بسيطة أساسية قد تكون أقوى وأهم بكثير من الملاحظات التي سأقدمها لك حالا كاقترح بسيط ذي طابع مقارن في المقام الأول .

وقد لاحظ أحد النقاد في هذه المرحلة من شعر البياتي ظهور وتطور أسلوب وصفه بالقصصى أسلوب يعكس واضحا على زمن القصيدة^(٤٤) ونحن هنا على الأقل ليس لدينا أية نية في تقديم تفسيرات مغامرة أو إقامة تقريبات سطحية مجردة من السند النقدي والتوثيقي الكافيين ، ولكن ذلك لن ينعني من تقديم اقتراح استقصائي ، ذلك أنه سيكون من الشيق جدا أن نقارن ظاهرة كهذه من حيث الشهرة والاهمية (من خلال المضمار ظاهري التحقيق عند كل شاعر أو مبدع) بأخرى مشابهة عند شاعرنا بيثني اليكسندري الذي لفت يوسونيو الانتباه حوله بوضوح وجلاء حيث درس الناقد بذكاء ظاهرة كهذه معتنيا بظواهر الأسلوبية البارزة الأمر الذي قد يعيننا عناية كبيرة عند دراستنا للبياتي ، ويفتح الباب واسعا أمام تفسيرات أفضل للشعر الغنائي الواقعية . من هذا القبيل يقول بوسونيو في حديثه عن اليكسندري : « كل ذلك إجمالا إلى جانب خاصيات

(٤٢) هذا الديوان مرتبط بصورة خاصة ومباشرة بنمواته السابق « سفر الفقر والثورة » الذي يعتبر ، عامة بداية مرحلة جديدة تعاقب في الدواوين الثلاثين اللذين يجماعنا هنا بصورة أكبر الذي يأتي ولا يأتي ، و « الموت في الحياة » وهذا الشأن يمكن مراجعة كتاب عبد المنير شرف سالف الذكر ، صفحة ٣٧ ، وكتاب فوني خيس سالف الذكر ، صفحة ٨١ - ٨٢ . ومحمد زلزاف في المرجع السابق صفحة ٧٧ ويقول هذه الحقيقة : حقيقة المعالجة البسيطة التي يحظى بها هذا الموضوع المحلي الأسباني في ديوان « سفر الفقر والثورة » مقابل المعالجة المسببة النموذجية التي يحظى بها نفس الموضوع في الدواوين الثلاثين تأتي أميل هنا إلى التقسيم الذي أقدمه .

(٤٣) هذا ما يحدث ، على الأقل ، في بعض قصائد الديوانين : « حيون الكلاب الميتة » و « يوميات سياسي هترف » المراجعة بالسنوات : ١٩٥٠ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ،

١٩٦٠ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ،

(٤٤) خليل كلنت : النموذج اللغوي ، صفحة ٣٩ وما يليها .

في لحظة اضطراب وتآلف داخلي جماعي وفردى في نفس الوقت ، تآلف ذوا إمكانيات خلق هائلة . إنها في الحقيقة أول عملية تكوين خصبة في الاختيار الرمزي الاسطوري وفي هذا الصراع المستميت لتجاوز القوالب التي لا تزال تشكل آخر معالم الشعر الاجتماعي المتمزم بأكمله^(٤٦)، على كل حال فالنقاد العرب الشباب الذين نشأوا نشأة أيديولوجية ملتزمة واضطلعوا بما فيه الكفاية على قراءات أجنبية لا تشابه في أغلب الأحيان كثيرا ، قد رأوا أن « البياتي » قد تخطى مرحلة التعبير الرومانسي في سنوات التمرد وتخطى مرحلة التعبير الواقعي البسيط المتضمن تصورا أيديولوجيا مجردا للحياة في سنوات الثورة ، ودخل منذ ديوان « سفر الفقر والثورة » في مرحلة التعبير الشامل عن الواقع الذي انكشف أمام عينيه بأبعاد شديدة التعقيد حيث لم تعد الرؤية تعبر عن حالة سيكولوجية من حالات النفس أو عن موقف انساني محدد وإنما تضم الحياة بمتناقضاتها البالغة الخصوصية حيث يمتزج تاريخ الانسان بحاضره كما تمتزج الأسطورة بالواقع^(٤٧).

فالتواجد يبدأ في تفسير نفسه حسب منهج واضح ورفيع المستوى ، منهج خصب فيأض ذي رسالة . فهو يفسر نفسه حسب منهج الثورة المستمرة ، ولو أن ذلك لا يعني أن يكون الطريق طريق ثورة منتصرة انتصارا دائما أو مرحليا ، إنه جرثومة أو سفالة فتاكه في طور الاكتمال أكثر منه تحقيقا انتقاليا سريع الزوال ، إنه انطلاق انساني جديد يتجسد في نوع رئيسي جديد أيضا :

أخرى لا تزال أكثر جوهرية سنعلق عليها في صفحات قادمة يجعلني أقول بمعنى قد نتوصل فيها بعد الى فهمه بصورة أفضل أن « قصة القلب » هو عمل واقعي^(٤٨).

واعترف بأنه سيكون من الأهمية بمكان ، بالنسبة لي ، أن استخدم هذا التعليق بصورة عرضية في تسجيل اقتراحين حول شعر البياتي ، ومن ثم سأفسر الاقتراحين تفسيراً كافياً في اتجاه مختلف . وبطريقة بالفعل غير معتادة . فهل سيكون ملحوظا في شعر البياتي على طول هذه المرحلة الثانية تطور مشابه في الواقعية ؟ فعل أي حال ، وعلى خلاف ما هو معتاد قبله كأمير لا يقبل النقاش ، أصر منذ الآن وربما بصورة مدهشة ، على أنه من المناسب أن نقول بأن الأمر يتعلق بواقعية انسانية أصيلة ، عميقة في تركيبها - أرجو أن نكون قد وفقنا في وضع هذه الصفة - قضية في مجملها ، وعليه فم منذ أن كان البياتي يكتب الموضوعات المطروقة وحتى منشورات « الواقعية الاجتماعية » التي تبرز في جزء كبير من أعماله السابقة وأن الجذور العميقة فيها هو سياسي ، وأصل التضحية في سبيل هذه الواقعية . ففي هذه اللحظة على الأقل ، يظل الاقتراح قائما .

لا شك في أن تناوبا عميقا في النظرة الوجودية الداخلية عند الشاعر ، قد ظهر في هذه المرحلة . إنه تناوب شديد الالتصاق بإحساس شخصي داخلي متياقظ بقي جديد ، بالزمن والأحداث والأشخاص ،

(٤٥) كارلوس بوسولويو : شعر بيثني اليكسندري ، الطبعة الثانية ، صفحة ٩٣ مدريد ١٩٦٨ .

(٤٦) « يمكن للتعاليم المطبقة بصورة حازمة أن توحى بالفعل ، شعر راق ويكون ذلك بفضل الجمود العقائدي والسماح بالكبر قدر من الحرية في تطبيقها ، ويكون ذلك صالحا للتطبيق على العالم الحالي الذي كثير من تعاليمه مطبقة بدقة وصراخه بالفتن ولا يغفل لها من قبل ، هذا في حين أن الشعر يقدم على مزاج شخصي متنام ، فالفتنة هنا بين العقيدة والضمير كبيرة جدا ، للدرجة أن أفضل الشعراء لا يستطيعون سدها حتى ولو بشيء من اللجاج الموقر وبالرغم من جهودهم يمكن أن لا تكون وحيمة المواقف فاتها غفل دائما دون المستوى المرجو منها » س . م . بويره : الشعر والسياسة بين سنتي ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، المصنفات : ١٧٥ - ١٧٦ ، بونوس ليريس ١٩٦٦

(٤٧) شولبي هيس : نفس المرجع ، صفحة ٨١

« الثوري في ثورة مستديمة »^(٤٨) قادر على مجازاة علم الأجناس النظري المثالي وإبراز نماذج تاريخية ملائمة ومنوعه .

أ - مدريد

في هذا المضمار الجديد ومن خلال معالجة المفهوم المطروح طرحاً رمزياً قيمياً ، تدخل - كما سنرى - إشارات لمذن إسبانية جاء ذكرها في قصائد المرحلة الثانية من شعر البياتي . ونخص بالذكر من بين هذه المدن . مدينة مدريد ، المدينة الوحيدة التي ظهرت في مرحلة سابقة . ففي قصيدة « الوريث » ذات العنوان قوي الدلالة - دلالة استقبال أساسية ، معاصرة ومستمرة - يمكن ملاحظة اللهجة الجديدة التي تتناول الموضوع السياسي بصورة أسهل . وبطابعها في حالتيه الأصلية والمعدلة :

يجف في عيون بوذا النور

تنقطع الجذور

وأخر السلالة

حفيد هوميروس في مدريد^(٤٩)

يعدم رمياً بالرصاص ، أرم العماد^(٥٠)

تفرق في ذاكرة الأحفاد

مات المغني ، ماتت الغابات

وشهريار مات

ورث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت^(٥١)

في جزء بارز جداً من هذا الديوان : « الذي يأتي ولا يأتي ، يُلاحظ جو من اليأس والفتور البارد ، واضح جداً ، ومنعكس تماماً في هذا المقطع ، جو من الفتور واليأس يظل حاضراً بصورة لا تقل عما هي عملية في مقاطع أخرى من قصيدة لعنوانها نفس الدرجة من الدلالة : « خيط النور » فتور ويأس كلزوة نهائية عليا لقلق جدلي دائم ، في ظل توازن صعب يكاد يكون مستحيلاً . هكذا نرى كيف يأتي موضوع مدريد في هذه القصيدة الثانية بإشارة تعد املوحة في طابعها ذي الجذور الاسبانية : انها الاشارة الى مصارعة الثيران التي هي مع ذلك موضوع لم يستخدمه البياتي قبل هذه المرحلة :

رأيت : يصارع الثيران في مدريد

يفزو قلوب الغيد

يضحك في أعماقه ، منتظراً ، وحيد

.....

... ..

رأيت يصارع الثيران

مضرباً بدمه ، يصصره قرنان

... ..

مناضلاً يموت في مدريد

مضرباً بدمه وحيد

(٤٨) انظر عبد العزيز شرف : المرجع السابق صفحة ٦٨ والبياتي نفسه يحدد هذه التحولات في لبنة الاساسية لشعره : بداية من « كتاس الشوارع » أو « التائر » أو « التائر غير الملغزم » في الديوان ، أبلق مهيمة ، إلى « الثوري الملغزم » في الدواوين « للمجد للأطفال والبنون » ، « اشعار في المنفى » ، « عشرون قصيدة من يرين » ، « كلمات لا تموت » ، « والي الثوري في ثورة مستديمة » في الدواوين « النار والكلمات » ، « سفر الفكر والثورة » ، « الذي يأتي ولا يأتي » ، « الموت في الحياة » ، (انظر : تجريري الشعرية الصفحات ٣٦ - ٣٧) .

(٤٩) « هذا الحفيد هو ميروس ، الذي يسقط مدريد صريع رصاصات ، هو كما رآه النقد ، غزله لوركا (انظر مقالة عبد المنعم الحفني في النموذج الثوري ... صفحة ١٠٧) » (٥٠) أوم : هي ملهقة أسطورية يحتمل أن يكون القرآن قد ذكرها ، وقد أُن ذكرها أيضاً القصص العربي في العصور الوسطى ، وهي أيضاً موضوع من موضوعات شعر البياتي : « لقد - حرق أرم العماد أو ملهقة العشق آلاف المرات في البحر ، وعادت إلى الظهور وكلها بملت أبطاً المحبون في سيرهم إليها ، وكلها اقتربت هرعوا مسرعين إليها » (تجريري الشعرية - الديوان ١١٣/٢)

(٥١) ديوان البياتي ، ٢٤٩/٢

تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام^(٥٢)

... ..

رأيته يمتد من جيل الى جيل كخييط النور

في عالم الفوضى وفي تزاخم الاضداد والعصور

... ..

رأيته : يولد في مدريد

في ساحة الاعدام أو في صيحة الوليد

متوجا بالغار

تحوم حول رأسه فراشة من نار^(٥٣)

ان الاشارات الهامة التي تظهر في ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » بصورة متفرقة في العديد من القصائد كما لو كانت مذابة فيها ، تواصل الظهور بصورة واضحة في ديوان « الموت في الحياة دون أن تفقد طابعها وشكلها الأساسي : وتستمر الاشارات الأساسية الجدلية التي هي بطبيعة الحال ذات وجهين ، لكنها في نفس الوقت مشتركة أيضا . فمع أنها موجهة انجماها متعارضة نجدها منصهرة ومتراصة بهذه الرؤية العدائية شديدة التأصل في شعر البياتي : رؤية الموت والظلام والصمت :

نسيتُ ، فالأموات

لا يسمعون هذه الصيحات

لم يبق لي أحد

الكل ماتوا ، رحلوا ، حمامي الوداع

كنا معا نذكر سر الموت والحياة

كنا معا ، فأه

... وخيم الليل على « مدريد »

وسقط الجليد

مخبثا بيده البيضاء وجه العاشق الشريد

ويعلن العمل الثوري :

كنت على ظهر جواوي الاخضر الخشب

أقاتل الاقزام في مدريد^(٥٤)

ويرفض الجريمة البريئة في قصيدة مركزية من الديوان ، سنشير اليها فيما يلي ، بصورة أكثر تفصيلا^(٥٥) . نجتمع بين تعبيرات وموضوعات أجاد الشاعر استخدامها :

أيتها النافورة الحمراء

أسواق « مدريد » بلا حناء

فضمخي يد التي أحبها ، بهله الدماء

يا صبيحة المهرج - الجمهور

ها هو ذا يموت

والثور في الساحة مطعون ، بأعلى صوته يخور^(٥٦)

ويقدم أيضا الصورة المقابلة تماما ، وهي صورة

مكملة منصهرة مشحونة بالأمل والمستقبل :

(٥٢) في هذه الترجمة (جعود قلما يظهر ويمكن تلده بسهولة) يتوجب الحذر لكي لا تتعطل ودود فعل خاطئة لدى أنصار الترجمة الحرفية ، ولأنه ألقى أترجم عبارة « ساحة الاعدام » الواردة في النص العربي بعبارة « الساحة الكبرى » ولأن في ذلك عدم حدوث اكراه في الترجمة وإن الترجمة التي ذهبنا اليها تزيد المعنى إيحاء ، وفي المقاطع الأخرى الواردة هنا يمكن أن يظهر مثال مشابه ، ولكننا نكتفي هنا بالاشارة العامة .

(٥٣) ديوان البياتي ٢/٢٥٨

(٥٤) هذا مقطع من قصيدة مهذلة الى الشاعر العربي « هناك الجن » الحمصي (الموت في الحياة الديوان ٢/٣٥٥) (الذي عاش في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين الذي باسمه تمنون القصيدة . انها أحد أمثلة الثمرة الكثيرة التي يتيمها الشاعر ، متجاوزا الحدود الزمانية والمكانية ، وفي الملاحظات الواردة في نهاية الديوان أشار البياتي الى شاعر حص هذا بقله : « وقع في غرام جاريه رومية ، حتى أنه من فرط حبه لها وغيره عليها ، قتلها وأحرق جثمانها وعلقت رجليها بالثياب وصنع منه قدحا لخمرة ، ليهضمها اليه الى الابد ، ولكي لا يشاركه فيها أحد » (الديوان ٢/٤١٦)

(٥٥) القصيدة هنا هي قصيدة « مرثي لوركا » (الديوان ٢/٣٤٤) التي ستعالج بصورة أوسع عند الاشارة الى غرناطة .

(٥٦) ديوان البياتي ٢/٣٥٠

نولد في « ملريد »

تحت سماء عالم جديد (٥٧)

تبيكه جنيات بحر الروم

وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم (٥٨)

ج - غرناطة :

وغرناطة هي المدينة الأسبانية التي تبدأ في الظهور ، في هذه المرحلة كأقوى مركز يجذب شعر البياتي ويشحنه بضمون رمزي هام قريب من القلب . وكما سنرى ، فإن الإشارة الى لوركا وغرناطة - وهما بالفعل لا ينفصلان بل يأتيان مندجين كما لو كان البياتي لا يسمح لهما بالظهور على طبيعتهما كعنصرين منفصلين - قد ظهرت في اولى القصائد الثلاث المهداة الى همنغواي ، وهي القصيدة التي سبقت ترجمتها .

ففي الديوان الجديد « الموت في الحياة » يبرز عنصر على درجة كبيرة من الأهمية . عنصر هام في صورته ومعناه ، سيبز في صورة شاعر عبقرى الشخصية ، نعم . إن « الملاك » فيديريكو غرثيه لوركا هو الآن في نفس بيئته الغرناطية ، وهذا الأمر بالنسبة للشعراء العرب الشباب « الناكثين بالعهد » - كما ذكرت في مناسبة أخرى - لا يشكل فقط ، حافزا على الترجمة والدرس بل يعتبر أيضا موضوعا خاصا بالشعر - موضوع مضطرب ومتحرك ، مطلق من عقاله وذو تدفق غنائي . والرائع والمثير في الأمر هو أن صورة الشاعر الغرناطي العميقة المهمة الاصلية ذات الدلالة الواضحة تحرك الهام الشعراء العرب الشباب كما لو كانت مهمازا ، لعبقريتهم الشعرية ، ففيدريكو غرثيه لوركا هو صرخة

وفي قصيدة أخرى هامة أيضا في المجموعة بعنوان « الموت في الحب » يتحكم الشاعر في الاختيار الاسطوري تحكما كاملا ، وعندما تختلط في مقطرة ، في درجة الغليان رموز قديمة من منطقة البحر الابيض المتوسط أو الشرق الأدنى برموز أخرى من الغرب الحديث (مندجة أيضا بأصداء انثربولوجية عميقة) نقرأ في مطلع القصيدة الوارف الظليل :

فراشة تطير في حدائق الليل ، اذا ما استيقظت بارس

يتبعها « أوليس »

عبر الممرات الى « ممفيس » (٥٨)

ب - قرطبة

وفي نفس المجموعة الشعرية : « الموت في الحياة » تظهر (إشارة لقرطبة التي أعرفها عند البياتي ، ولو أن ذكرنا كهذا ، حتى الآن وببساطة سيكمل - كما يبدو لي - دورا تعريظيا تظهر هذه الاشياء في قصيدة : « عن الموت والثورة » المهداة الى تشي جيفارا (٥٩) ففي الإشارة الى قرطبة يكاد لوركا يكون مشمولاً بصورة مؤكدة :

كان مغني « قرطبة »

ملطخا بالدم فوق العربه

(٥٧) ديوان البياتي ٣٤٠ / ٢

(٥٨) كما هو الحال في شعر مناطق أخرى كثيرة من العالم فإن المنصر الاسطوري الجماعي - يكون عادة غير محيز وذا استخدام اقناعي ، وتنتج حجبها ذا ثقاف واضح - يحظى بمكانة بارزة جدا في الشعر العربي . ان هذا الذي تشير اليه اشارة عامة يمكن أن يصلح للتطبيق على البياتي الذي دون شك يظهر عنده مثل هذا الاتجاه المسيطر وتكون مساهمة قليلة جدا في تطبيع الصوت ، وحفا فله بالأساس داخلي يمزج للوضوع مزجا عميقا .

والاشارات المرجعية الموضحة لهذا الموضوع قد تكون كثيرة ، ولكنني الآن اقتصر على احالة القاريه المهتم بالموضوع الى مساهمي للمختصة في « مؤتمر الثقافة الأوروبية والثقافة العربية » المعقود في البنتاغون سنة ١٩٧٤ « بعنوان » أساطير البحر الابيض المتوسط القديمة في الشعر العربي الشاب ، وهي ما ضمناها كتابنا هذا بعد أن ترجمناها الى الأسبانية . (٥٩) شخصية أصبح أثرها في الشعر العربي المعاصر يستحق دراسة لأسباب كثيرة من بينها محاولة توضيح ما هو مبطل وما هو أصلي له حضوره الملح .

(٦٠) ديوان البياتي ٣٦٢ / ٢

شعرت بالهزيمة
أمام هذي الزهرة اليتيمة :
الحب ، ياميلكتي مغامرة
يخسر فيها ، رأسه المهزوم
بكيت ، فالنجوم
غابت ، وعدت خامسا مهزوم
أسائل الاطلال والرسوم
عائشة عادت ، ولكني وضعت - وأنا أموت
في ذلك التابوت
تبادل النهران
مجرىهما ، واخترقا تحت سماء الصيف في القيعان
وتركا جرحا على شجيرة الرمان
وطائرا ظمآن
ينوح في البستان :
آه جناحي كسرتك الريح
وصباح في غرناطة
معلم الصبيان
لوركما يموت ، مات
أعدمه الفاشست في الليل على الفرات
ومزقوا جثته ، وسملوا العينين
لوركما بلا يدين
بيث نجواه الى العنقاء
والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء

... .. (٦٣)

وتر أندلسي جديد ، تصل من بعيد . انه بوق في غاب
الأزمنة والفضاءات الغائمة . وهو أخيرا ، نبع الالهام
الأصيل . . دخل عالم الاسطورة والرمز والبطولة الذي
يأتي بمعجزة الابداع الشعري (٦١).

ففي تلك المعادلة : موت حياة - زوال - ذات
الحدين ، المثيرة للقلق ، المتمثلة في ديوان البياتي الأخير
هذا ، لوركما كشخصية من الشخصيات التاريخية
الاسطورية الكبرى :

المسيح ، جلجامش ، لقمان ، جيفارا
مشتل خصب وعلامة موت ثوري مزهر ، لأنه سهم
خلود لا يفنى ، سهم خلود يحظى بتقدير العالم كله ،
والبياتي متجاوزا الحدود الصغيرة للزمان والمكان ،
ينغرس في هذا المشتل فيبدو مقلدا في هذه القصيدة
الرائعة المكثفة التي تحمل « الموت في غرناطة » :

عائشة تشق بطن الحوت (٦٢) :

ترفع في الموت يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت
ها أنذا أسمعها ، تقول لي : لبيك
جارية أعود من مملكتي اليك
وعندما قبلتها ، بكيت

(٦١) من مقالنا « حضور فيديريكو غرتيه لوركما » في الأدب العربي المعاصر ، المقدم في المؤتمر الرابع للدراسات القرية الإسلامية المقفورة في لشبونة سنة ١٩٦٨ ، لندن ١٩٧١ . ص ٥١ . ولن انصرف هنا على الاشارة الى المراجع المصدرة ذات المهمة الاتية ، بل أوصي بقراءة لقمان لان الموضوع جدير بالقراءة وهو مجموع في كتابها هذا أيضا .

(٦٢) حسب تصريحات الشاعر نفسه فان « عائشة » بطله هيوان « الموت في الحياة » تقوم على شخصية اسطورية للغة أحبها عمر الحيام (الذي هو بدوره أيضا بطل ديوان « الخلى ») ياق ولا يأتي « وتوفيت بالطامون ولم يحدث أبدا للحيام أن تحدث عنها في أشعاره وقد أورد - البياتي أساسا أن يسمى هذه الشخصية عزامي حيث يقول : « عائشة هنا أو - عزامي - امرأة اسطورية : وهي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينهض ، فيفسد مالا يتلوى من صور الوجود وهي الفتاة الواحدة التي تظهر لنا لا يتلوى من الصناعات في كل آن ، وهي باقية على اللوام على ما هي عليه » (الموت في الحياة ، النيران ٤١٦/٢)

(٦٣) ترجمة فيديريكو أربوس هذه القصيدة كاملة يمكن الرجوع اليها في كتاب « الادب المعاصر في المراسم المصنوعة ١٢٦ - ١٢٩ »

إنه الانذار الشعري ، لأن التحقيق الكامل لمعادلة لوركا - غرناطة - سيظهر في تلك القصيدة التصويرية الخارقة للعادة في صفاتها ، المكونة من ستة مقاطع : سيظهر في « مراثي لوركا » حيث يوجد مسرح المأساة ومسرح « الجريمة »^(٦٤) ، مسرح موت البطل ، مقيما بالإضافة الى ذلك أيضا - كما سبق أن أشرت - تلك الطقوس الرهيبة للموت والبحث ، ففي « مراثي لوركا » تكمن التضحية المثمرة ، ويكنز الشاعر بصدى عميق مرعب العالم القديم بأكمله ، المجذب منه والخصب في بلاد الرافدين والشرق^(٦٥) . ويكشف الشاعر عن المعادلة هكذا :

- ٢ -

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الانسان في أبوابها الالف ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرصها من الرياح غابة الزيتون
رأيتها - والدود
ياكل وجهي وضريحي عفن - مسدود
قلت لامي الارض : هل أعود ؟
فضحكت ونفضت عني رداء الدود
ومسحت وجهي بفيض النور

عدت اليها يافعا مبهور
أعدو على ظهر جوادي الأخضر الخشب
صحت على أبوابها الالف ولكن النعاس عقد
الأجفان
وأغرق المدينة المسحورة
بالدم والدخان

- ٣ -

الغادة المضواغ
ذات العيون السود والأقراط
تجملت بورق الليمون والقداخ
تعطرت بماء ورد النار
وقطرات مطر الاسحار
غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من وره ، قصيده
مشدودة بخيط هذا النور
تهتز فوق السور
غرناطة البراءة
تمعن في القاء ما تحمل من ربح ومن نجوم
تنام تحت ننف الثلج على القمر
تشير في خوف الى كتابها السوداء
فمن هناك الاخوة الأعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

(٦٤) أقول هذا لأنني أظن أنه عند أخوية الشعراء العرب الشباب الذين يشدون لوركا - وموته خاصة - تكمن القصيدة المتنامية الطويلة وتتكون فكرة محددة لها هو مجال للمناقشة وخاصة في حالة الحديث عن الشاعر المصري صلاح عبد الصبور - انظر مقالتي سابق الذكر : « حضور لوركا » ، الصفحات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ من هذا الكتاب .

(٦٥) هذا البحث لعالم بلاد الرافدين هو خاصة عبارة لشعر الهائي وخاصة في أعماله في فترة اللغزج . وهو أمر لا يتمكّن في الترجمة التي أنقلها الآن لأنها تبدأ بالنشيد الثاني من المراثي ، وتظهر تلك العناصر في النشيد الأول الذي يبدأ هكذا .

يتر بطن الأهل الخنزير
موت « الكيلو » على السرور
ميتسا حزين كليا لموت مودة في الطين

- ٤ -

ثور من الحرير والقטיפه السوداء

يخور في الساحة والفارس لا يراه

قرناه في الهواء

يطاردان نجمة المساء

ويطعنان الفارس المسحور

هاهو ذا سيفه المكسور

مضرج بدمه في النور

فمان أحمران فاغران

شقائق النعمان

على سفوح جبل الخرافة

دم على صفصافه

- أيتها النافورة الحمراء

أسواق « مدريد » بلا حناء

فضمخي يد التي أحبها بهذه الدماء

يا صبيحة المهرج - الجمهوز

هاهو ذا يموت

والثور في الساحة مطعوناً ، بأعلى صوته يخور

غسلا لعار الموت حتف الأنف

أغمد حد السيف

في قلب هذا الليل

قَاتِلْ حتى الموت

من شارع لشارع

أدركه الأوغاد

وزرعوا في جسمه الخناجر

وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء

طيارة الطفولة الخضراء

تسقط في خنادق الاعداء

غرناطة اليتيمة

يبيعها النخاس

من يشتري عائشة ؟ من يشتري العنقاء ؟

أميرة من بابل أسيرة

أقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشتري الأميرة ؟ (٦٦)

وفي مناسبات قليلة كهذه يصل شعر البياتي الى درجة النضج والتماسك الكامل بين عناصره المكثفة ، فهو شعر سياسي قوي الاتجاه ، شعر لا جدال في صدوره عن ألم عظيم ، شعر أمل ومأساة يعيش صراعا طاحنا قد لا ينتهي ، وبالتالي فغرناطة أيضا مدينة مأساة وأمل ، أرضية الجلولور وسماوية الشطحات ، متأصلة ومعلقة ، مدينة جهنم وجنة ، انه الاطار المتكامل الذي من خلاله يستطيع صراع الرموز الشعرية النشطة أن يتطور أيضا .

وكون شعر البياتي شعرا سياسيا عظيما (وأصر على أنه عظيم لكي أميزه عن قناعه عن المنشورات المزعجة) لا يمنعه من أن يكون شعرا تاريخيا ذاتيا ، يسعى الى الحقيقة الثابتة يتجاوز الظاهرة البسيطة ، بآلم يبحث عن كأس وإناء الحب الرضي هاربا من قلق انساني منتشر في كل مكان . ان ناقدنا عربيا شابا يشير بوضوح ويفسر بدقة شعر البياتي على أنه « يحاول أن يشكل الكل في لحظة واحدة » (٦٧) ومن هنا يتولد الاحساس بعدم المعاصرة الذي يسيطر على جو القصيدة ، وهو احساس يتفق جدا مع طابع القصيدة التأبيني .

(٦٦) في التكتيب « غرناطة » الصادر عن الهيئة العربية الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ المصححات ٣٩ - ٤١ ترجم ملريه لوييه كبير وليها الأتليد الثالث والرابع والجلس من هذه

المراعي والحقيقة انما نفس الترجمة الجزئية التي قدمت للترجمة نفسها في اطروحة للتفسير المحفوظة في قسم الدراسات العربية بجامعة مدريد الحكومية ونسب بعنوان « الموضوع

الاسباني في الشعر العربي المعاصر »

(٦٧) محمد زفزاف : المرجع السابق / صفحة : ٨٠

عناصر حقيقية مكثفة ومؤناسة للحياة والبعد الحقيقي : انها القصيدة .

ومع ذلك فان مرحلة التحقيق الدائمة النهائية في دورها الانتقالي مازالت لم تفصح عن هويتها ، حيث يكمن الجمال السامي لهذا العمل الشعري حيث « تتلذذ الفراشة بمخاطبتها في التقرب من الضوء » (٧٠) فشعر البياتي كما أسلفنا هو بحث ذو وب وعنيد عن المدينة الحلم المدينة التي « لم تولد بعد » مدينة حقيقية من صنع الخيال (٧١) فبالرغم من كونها مدينة - جلدية ومعددة تناقض القوة الدافعة - قد لا تولد أبدا ، فهي للشاعر قدر وحيد أكبر لا مفر منه (٧٢) .

فغرناطة في هذا الاطار الرائع المسحور الذي يستطيع خيال البياتي الجبار أن يصوره ، تنتقل الى منزلة أعلى من منزلة المدينة الفاضلة ، مدينة الأحلام ، مدينة الثورة المنهارة (٦٨) ولا يبقى علينا الا أن نقارن المعالجة التي خص الشاعر بها المدينة الأندلسية (ذات الشهرة العالمية الواسعة خاصة عند الانسان العربي) بتلك التي خص بها عاصمة البلاد : مدريد (٦٩) لكي ندرك الفرق . فمدريد مدينة ذات طابع رسمي مفروض عليها ، وبهذا يكون من الصعب عليها اختراق الحدود الضيق للآطار الايديولوجي الحزبي ، والدافع الموضوعي البسيط الطبيعي وجوده عند شاعر له مواقف البياتي ، أما غرناطة فترتفع - كما أظن - الى درجة الرمز بتركيب

(٦٨) الحقيقة أن هذا هو نفس تفسير زفزاف في التعليق الذي يخصه للمراثي : « فهو يلمح عنيه ويظل يحلم لتخيل الثورة - أو مكابها - مدينة رائعة ، جميلة مسحورة ، (النموذج الثوري ... صفحة : ٨٨)
(٦٩) قلرون أيضا تحليل محمد زفزاف المختصر سالف الذكر بتحليل تحليل سليمان كلثت الذي يخصه بدوره للمريد ديوان « الذي يأتي ولا يأتي » (النموذج الثوري صفحة : ٥٢)

(٧٠) ويطلع متغير لأن صورة الفراشة في شعر البياتي ، عادية جدا ، ومكثلا يمكن التقاط أبيات مثل :

مزلت نسيان الحواطر نالها

في الموسم الحبيب كالفسطاط الحائر

(ملائكة وشياطين ، الديوان ٧٩/١)

وفي اولى مراحل حياته أو في مرحلة - معروفة يقول :

أحبها

حب الفراشات لحقل الورد والأثوار

(كلمات لا يموت ، الديوان ٥٧٥/١)

ويقول :

نجوم حول نلونا فرائده الوجوه

(تسع رباعيات ، الذي يأتي ولا يأتي ، الديوان ٢٦٨/٢)

(٧١) « ولعلنا تفاصيل المدينة الحلم في التطور والوضوح حتى خدعت علما مكتملا مفارقا لعالم الواقع والمصونات ولكنه مصالح من ماله ، ورموزه كلها من تراه ، وبدأت الرقوى الشعرية تحت وقع معالجة المحنة تزداد كثافة وتعقيدا ، (صبرى حافظ : الرحيل الى مدن الحلم ، صفحة : ١٠)

(٧٢) وأصر على أن البياتي لديه فكرة مضبوطة جدا عن شعره ، فعندة تكون تعريته - وهي نفسها وثيقة واضحة وملقاة الضوء على شعره . ففي واحدة من مقابلات عديدة مع الشاعر تعرفنا ، بعنوان « من مدن الثورة الى مدن الحلم » يصرح البياتي « ... فالرحيل الى مدن الحلم هو جواز السفر الوحيد الذي يملكه الشاعر في هذا العالم الذي يعيش فيه - الطفلة والنصوص ... لم يكن بإمكانه الرحيل الى مدن الحلم دون أن يمر بـ مدن الثورة وبما أن مدن الثورة في عصرنا لا يستطيع تشييدها الا الشعراء ، فانهم يجتازونها في طريقهم الى مدن الحلم » (لعدم توفر النص قمنا بترجمة ما بين علامات التنصيص من الاسبقية لذلك وجب التنويه) المترجم ، مجلة الموقف الأدبي صفحة ١٣٩ عدد : ١ - ٢ ، مارس ١٩٧٢ ، دمشق

لكل حالة - هذا ما يبدو لي أيضا - بارزة ومختفية بصورة جزئية .

أ - مدريد

تواصل مدريد في هذه المرحلة لعب دورها كروية سياسية عدائية استردادية ، فبالرغم من أن الإشارة إليها الآن لا تبدو عادية كما كانت في مراحل أخرى فيمكننا هذه المدينة المنافسة أن تكون خلفية لقصيدة مثل « الكابوس » التي تبدأ « بعودة الشاعر الى جحيم » بيكاسو « وليل الزمن الموهل في قصائد العشق على قبر ملوك الحجر » .

كان على بوابة الجحيم « بيكاسو » وكان عازف القيثارة في مدريد
للكلمات المسرح المغتصبات يرفع الستارة
يعيد للمهرج البكاره
يخفي السلاح والبلور في الأرض الى قيامة أخرى
وفي منفاه

يموت في المقهى وعيناه الى بلاده البعيدة
تحدقان من خلال سحب الدخان والجريدة
ويده ترسم في الهواء
علامة غامضة تشير
الى السلاح والى البلور
وعازف القيثارة في مدريد
يموت كي يولد من جديد
تحت شمس مدن أخرى وفي أفقعة جديدة

شيء من هذه المأساة الكبرى يظهر في « المدينة المسحورة التي تقوم على نهر من الفضة والليمون » .

٣ - المرحلة الثالثة :

ستتضمن هذه المرحلة الأخيرة ديواني الشاعر الأخيرين الصادرين بعد سنة ١٩٧٠ ، وبالرغم من ارتباط الديوانين بوضوح بالأعمال السابقة ، فإننا كما سبق أن أشرنا سنرى فيهما أيضا - بيانيا جديدا . وكل العناصر الرئيسية التي تضمنتها دواوين المرحلة السابقة (الثانية) والتي كانت تحقق تطورا كبيرا وفي نفس الوقت محدودا - موجهة عناية خاصة لهندسة بناء القصيدة ، تنتشر في هذه المرحلة انتشارا واسعا . وبهذا تعطي الأفضلية للاختيار الرمزي الاسطوري الذي وصل الى عصب القصيدة ، وللمونولوج الداخلي المكثف المستخدم استخداما واضحا في الدواوين السابقة ، وهكذا كانت الأنفاس الشعرية تبدو وكأنها أنفاس ملحمية . والآن فان تلك العناصر تجد الطريق معبدا - هكذا يبدو لي - الى هذه القصائد الجديدة ، ذات البيت الطويل والزمن البطيء والموسيقا الداخلية الصاخبة الأكثر ايما التي تسيطر على ديواني الشاعر الأخيرين . وهي ، كما اعتقد طريقة جديدة ومحاولة لمزج اليأس بالأمل (٧٣) .

وفي هذا الاطار الجديد تظل ثلاثية المدن الإسبانية قائمة كعنصر أساسي (٧٤) ، وتظل القواسم المشتركة

(٧٣) خص محمد المصطفى ديوان « قصائد حب بوابة العالم السح » بدراسة شيقة تتمتع بحد أدنى من تحليل القصائد - (انظر مجلة الأدب المعاصر الصفحات ٤٧ - ٦٥ ، عدد ٢ : مايو ١٩٧٢ ، بغداد)

(٧٤) وعندما تحدث عن الموضوعات والاصلاء الإسبانية لا أريد تجاهل القصيدة التي بدأ بها هذا الديوان الجديد : « قصائد حب بوابة العالم السح » ، والتي هي بالنسبة لي تعتبر أكثر قصائد الكتاب امتدادا وجمالا وطنيا بالرموز ، اما قصيدة « حين الشمس أو تحولات على ظنين بن عربي » و « ترجمان الأبلهاني » وهو القصيدة وروايتها هو المصروف الانكليزي الكبير الموهل والمبدعون ل « دمشق » هي الدين بن عربي . فهي - كما يبدو لي قصيدة ذات جمال عكر ومضيق ، وهي لى نفس الوقت قصيدة مؤثرة تستحق - بحق أن يخصصها مستعرب إسباني يوما ما - بدراسة مؤثرة تستحقها .

يبحث عن مملكه الايقاع واللون وعن جوهرها

الفاعل في القصيدة^(٧٥)

كما يمكن لهذه المدينة أن تمثل خلفية. للهدف المرجو
الذي يتبعه الشاعر في « الموت في البوسفور » حيث يموت
أيضا بعد ألف ليلة وليلة^(٧٦) :

التفتت بالرفاق :

كان يونس الاعرج قد مات

وكان يوسف السجين عند النبع

مازال الى « مدريد » في سفينة من ورق يرحل وهو
يخندع السجان عند النبع مقهورا^(٧٧) .

ب - غرناطة

تفتح الآن غرناطة ديكيورا مسرحيا فيه شيء من
الحتيال واللاحقية ديكور آثار مسرحية رائعة فيه جو
رقصة تمثيلية أو جو تمثيل صامت ، فالذي قد يتمخض -
بصورة شيقة عن تلك الرؤية القصر حراوية كامتداد
« للسيمفونية الغجرية »^(٧٨) التي يبدو فيها الدافع
السياسي وكأنه غير موجود تماما ، هو في الحقيقة قصيدة
حب ، قصيدة موت وقدر ، رقصة « حب مشعوذ » :

كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة

والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها

تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف

« الحمراء »

مقتولا تغطي صورة الخناجر - الزنابق - النجوم

كان الغجري شاحبا يطرد في غنائه الاشباح

كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق

- العاشق - المخدوع

والعذراء مثل ريشة تطير خلف يده الواجفة ،

الضاربة

« الحمراء » كان غارقا كعهده بالصمت

صاح الغجري : استيقظي أيتها الاعمدة

- الهياكل - الأقواس

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوءة -

الرحيل

صاح : استيقظي أيتها الاسطورة - القبيلة -

العذراء مدت يدها ليده وعانقتها

رقصا معا وأصبحا لسان لب

فاشتعلت في شعرها الوردة

صاح الغجري : احترقي أيتها الصغيرة الحسنة

مال رأسها ، تلاقى العيون والشفاه

هذا زمن الموت على وسادة الربيع

مال رأسه ، فاحتضنته وهو يبكي

(٧٥) الترجمة الاسبانية للكلمة هذه القصيدة قام بها فيديريكو لريوس ويمكن الرجوع اليها في كتب المختارات المذكور ، الأدب العراقي المعاصر ، للصفحات ١٣١ - ١٣٤

(٧٦) هي واحدة من قصائد كثيرة أعدها البياتي الى ناظم حكمت ويبدو أن الصداقة التي بدأت بين الشاعرين وتطورت في الاتحاد السوفيتي كانت كبيرة مغلها في ذلك مثل
الاصحاب المتبادل يبيتا . فحكمت عند البياتي يمثل واحدا من ميوداته الشعرية . وبالتأكيد سيكون من الامة بكان تحليل منابع هذه الصداقة جامحة كانت أم نفسية وأدبية .

(٧٧) ديوان البياتي ٣/ ٣٨٦

(٧٨) ومع كلمتان السر تقدم هذه الجملة للترجمة ، لأنه خلال الزيارة الأخيرة التي قام بها الشاعر الى إسبانيا في يناير ١٩٧٣ بدعوة من المعهد الأسباني العربي للثقافة لآحياء بعض
الاسمات الشعرية سمحت له الفرصة بالسفر عبر الأندلس ، وبالطبع بزيارة الحمراء ، ومن مصادر شخصية لاشخاص صحبوه أعلم بأن الزيارة لم تكن مبرجة تماما وأن الشاعر
لم يصر - بالطبع - على أن تكون كذلك ، قد يبدو هذا الأمر صدمة للبعض . ولكن بالنسبة لي يبدو غير ذلك حيث أنني لا استغرب شيئا من هذا القليل على شاعر - وخاصة إذا كان
- له قدرة البياتي التشغيلية الجبارة . ولكن على كل حال يجب الأخذ بالاعتبار ، وهو أمر طبيعي ، أن يكون البياتي قد سبق له وأن سافر الى إسبانيا قبل هذا التاريخ سفره خاصة
ولكن لا أعرف ما إذا كانت قد توافرت له الفرص ، سابقا لكي يتصل بأجواء عزيزه محبوبة ، هذا مع أنني نفسي قد سألت الشاعر - وهو صديق عزيز جدا - هذا السؤال ، فلم
يجب ، أي ربما أن رسائلي تلك لم يتسلمها لأن البياتي - وأكرر القول - لا يتحفظ في إعطاء معلومات وتفصيلات توضيحية عن نفسه .

وفي المدافن السرية - الكهوف ، كانوا يرمحون
 وجهك الغارق بالنور
 وكانوا ، كلما عاد الريح احتفلوا بعودة الروح
 إلى الطبيعة الميتة
 الأشباح غابت واختفى المقهى
 وكان الغجري راكما يبكي
 وكانت يده في يدها
 قارئة الكف ، له قالت : هناك مدن رائعة أخرى
 وراء النهر ، فارحل
 فهنا الخطوط في كفك لا تقول شيئا
 طفقت تبكي ،
 وكان الغجري راكما يبكي على مكعبات النور
 في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيل
 صاح استيقظي أيتها الأعمدة - الأقواس
 وحول هذا الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
 كانت يده في يدها صماء ، لا تقول شيئا
 نهضت قارئة الكف - ودارت دورتين ،
 وقفت
 تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
 « الحمراء »
 مقتولا تغطي صدره الزنابق - الخناجر -
 النجوم^(٧٩)

ج - قرطبة

والطريف في الأمر أن الدافع السياسي الموجه الذي
 أجلى ثمانا عن القصيدة الفرناطية سابقة الذكر أو ضمير
 إلى درجة أصبح فيها أقل من مجهول ، يظهر في قصيدة

يطرد الأشباح في غنائه الصاعد من قراره
 الاسطورة - القبيلة
 « الحمراء » كان غارقا كمهله بالصمت والفجر
 على أبوابه يرسم أشجارا وقبرات ليل راحل
 تلاقت العيون والشفاه
 صاح الغجري خائفا : توقف أيتها الريشة في
 مدار هذي اللعبة الفاجعة
 العلراء دارت دورتين
 وقفت ،
 تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف
 « الحمراء »
 مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنابق - النجوم
 توقفت هجرة أحزان المغني ،
 وقع الطائر في الكمين
 مرت عربات الفجر ، الليلة في وحول هذا
 الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح
 كان الغجري يمسح السكين بالمنديل ثم
 يعبر الشارع محشورا مع الأشباح في المقهى
 يغني خائفا لنفسه . قارئة الكف له قالت
 هناك مدن رائعة أخرى وراء النهر ، حيث
 الشمس

لا تغيب في الليل ، ولا يندع فيها العاشق -
 الغريق
 في منتصف النهر ، ولا ترحل فيها الريشة -
 العلراء

صاح اقتربي : فلأنني رأيت عينيك بأسفار
 النجوم - الريح
 أجدادي على بوابة الشمس

(٧٩) استخدم هنا ترجمة (السيمفونية العجورية ، من ديوان سيرة ذاتية لسارق الفار ، الديوان ٣/٣٤٣) القصيدة الواردة في مجلة المنارة ، المجلدان ٥ - ٦ ، الصفحات ٢١٨ -

٢٢٠ ، مدريد ١٩٧٤ .

« الزلزال »^(٨٠) القرطبية العظيمة ، من نفس الديوان ،
فالإشارات الى قرطبة هي الإشارات الرئيسية في
القصيد ، وهي التي تعطي القصيدة أيضا نبرتها وتعتبر
بمثابة همزة وصل تربط المدينة ببيئات أخرى : المغرب
وكوبا ، في حين يعود الدافع الغرناطي للظهور كملطف
في المقام الأول :

- ١ -

تشرق شمس الله في عينيك إذ تغرب في قوارب
الصيد على شواطئ المغرب
حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر
الولي
في الأضرحة - الطلاسم - الذبائح - الندور ،
حيث

النسوة المكفونات بسواد الخرق - الأطمار

حيث الشاعر الأندلسي يرتدي عباءة الريح

يطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثناء ، حيثُ

القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الأخير

في « قرطبة » يغيب في البحر

أراك : تدخلين ملجأ الأيتام

تحملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »

تبكين على سريرك البارد في منتصف الليل

وفي الصباح من شرفة « أفريقيا »

تطلين على عريك من زاوية المقهى

أراك - وأنا أحمل من منفى الى منفى

تراب الوطن - القصائد الممنوعة - الجرائد

السرية - النار ؟

أراك : تعبرين السوق والبوليس في المحضر

في مخافر الحدود محموما يعطي بالدبابيس وبالشمع
وجوه فقراء الأطلس - الخرائط - الذبائح -
الأضرحة - الندور

حيث الشاعر الأندلسي في سجون العالم الجديد
في زنزانة الخليفة الأخير ، في « قرطبة » يموتُ

- ٢ -

توقفت عائشة ، فالباص لا يذهب في الليل
الى كوبا ، ولا يعودُ

- ٣ -

كل الدروب أصبحت بعيدة ، لكنها مشمسةٌ
تلوح من بعيد

- ٤ -

قال : أعود - غادسيا لوركا - إذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور

- ٥ -

العاشق الأندلسي عصبوا عيونه وقتلوه
قبل أن ينتصف الليل وقبل أن يصبح الديك

- ٦ -

قالت : رأيت الملك الأخير في « قرطبة » كان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتئبا ، يهتز مثل ريشة في الريح

كان حوله السياف والشاعر والمنجم المخصي

في بلورة محدقا ، يقول : مولاي

أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الأثناء ، مولاي أرى نسرا عظيما

جائها فوقك - مولاي أرى الحريق في كل مكان

وجواري القصر والغلمان بالسم يموتون ، أراك

(٨٠) الأبيارة هنا الى القصيدة المهداة الى الشاعر اليساري المغربي عبد اللطيف اللهي ورفاقه (ميوان سورة فانية ٣٠٠٠ / ٣٣١) وفي هذه القصيدة يبدأ - مكدلا - الطابع العربي
الاسباني المهجن والمثير للاهتمام ، في الوضوح وضوحا تاما .

تقولين ، أنا أقول أيضا : « أنه الزلزال »
 في « الاطلس » في كوبا رقصنا
 عندما أمطرت السماء
 قال ضاحكا « البت » من أين يجيء النوم
 والبحر ولي عاشق
 يحمل في سلتة المحار والاسماك واللؤلؤ
 هل عاد من الغابات « جيفارا » ؟
 رقصنا عندما أمطرت السماء والبحر ولي كان
 يبكي حبه الضائع في المغرب . قالت وتقولين
 أنا أقول أيضا :

انه الخليفة الاخير في « قرطبة » يموت (٨١)

« فسهوب اسبانيا الواسعة التي تزحف نحو البحر »
 والتي قد يكون الشاعر قد جابها أيضا في الخيال « كأمير
 القمر فوق جواد النار » (٨٢) ألهمت الشاعر بهذا الحصاد
 الاخير من روائع القصيد الذي سيظل بمعنى من
 المعاني ، حصادا أخيرا مؤقتا (٨٣)

رابعا : خاتمة

حاولت في الصفحات السابقة إبراز موضوعات
 ورموز معينة عند شاعر عربي من عصرنا ، مستخلصا في
 النهاية وموضحا ، فعلا ، الطوابع الشخصية البارزة

صاريا أعمى على قارعة الطريق في قرطبة
 « تشحد »
 قالت : عندها أوماً للسياف أن يقطع
 رأس الشاعر - النديم
 مرت ليلة
 وفي الصباح أحرق المنجم المخفي بالنور
 « مولاي » انتهت
 فالباص لا يلعب في الليل الى كوبا ولا يعود
 والجرائد الصفراء لا تحجب وجه فقراء الاطلس
 المنتظرين معجزات القمر الولي
 قالت ، ويكت : في ملجأ الأيتام
 كنا نخدع البوليس في منتصف الليل
 ونغضي حاملين الصحف السرية - القصائد
 الممنوعة - النار
 الى الاضرحة - الطلاس - الذبائح - النور
 حيث النسوة المكفئات بسواد الخرق - الاطمار
 حيث الشاعر الاندلسي يرتدي عباءة الريح
 ويبكي حبه الضائع في « قرطبة »
 رأيت عصفورا ووردتين في حدائق « الحمراء » في
 شعرك
 كان « اللعي » يعبر الشارع :
 من منفى الى سجن ومن سجن الى منفى

(٨١) ترجمة هذه القصيدة منشورة في المجلد السابق من مجلة المنارة للصفحات ٢٢٠ - ٢٢٢

(٨٢) المخابرات الواقعة بين علامي التخصيص مأخوذة من قصيدة : « قصائد عن العراق والموت » (سيرة ذاتية . . . الديوان ٣/ ٢٢١) التي تعتبر أيضا إبداعا شعريا رائعا ، فيه
 تظهر أطياف شعبية وأهازيج إسبانية شائعة للفرماند سميين إسبان لهما الشاعر على لهما أطياف « فلانتيكية » (إنها العلامة الغالية) ويصر الشاعر على أنه قد استمع في قرطبة الى
 ملحن فجري (أنظر الديوان ٣/ ٣٢١ - ٣٣١ و ٣٩٧) وقد نشرت ترجمة هذه القصيدة في المجلد السابق الذكر من مجلة المنارة ، صفحات ٢١٦ - ٢١٧ .

(٨٣) وتأكيدا لما أقول بالفعل ، فمتد ما انتهت من كتابة هذا المقال كان البياتي يرسل لي بأخر قصيدة له ذات موضوع إسباني بعنوان « الى رفاق البيروني » مؤرخة بـ
 ١٩٧٤/٨/٢١ ومنشورة في مجلة البلاغ الأسبوعية البيروتية بتاريخ ١٩/٩/ ١٩٧٤ ، وهي قصيدة هامة يمثل فيها عصر مدريد واجهة رئيسية للحركة الشعرية ذات الاتجاه
 السياسي الذي لجده في مطلع القصيدة :

أمر طفل في المنفى ، يبكي « مدريد »

بغبي نار الشمره الاسبان المتضيق للوق

(ديوان قمر شيرازي ، الديوان ٣/ ٤٠٩)

التي تتجاوز أي طابع ثانوي في شعره ، وهنا يجدر بنا الإشارة الى أن البحث الضروبي الذي لا يكل عن مدينة الحلم تلك ، المثالية المنتهية ، المفسرة ، النهائية هو واحدة من طرق كثيرة شائعة ونموذجية في الأدب المعاصر للاهتمام والعودة الى الجنة^(٨٤) من عالم الروح الصافي ومن رواق اللاشعور الظليل الطويل ، فلتتفق بصورة فردية أو جماعية على أن مغامرة كالجاليه ، على الأقل ، يُنسخ فيها شعر عبدالوهاب البياتي وترجم ليست بالظاهرة التي يمكن لشاعر عراقي (من فردوس بلاد الرافدين الخالد في الذاكرة) أو شعر شاعر عربي لا يزال يعيش بيننا ويتحدث عن بلادنا اسبانيا ، أن يظل معزولا عنها^(٨٥)



(٨٤) « فالعالم عند البياتي يقتصد بالكثرة لأنه يقتصد الأسبق ويمن إلى العمل والحرية للقطعة المبكرة عنه لا يطوى على أي معنى ديني أو لاجرمي ولا حلاقة له بالخطايا القديمة ولكنه للجم من خطايا من نوع آخر ربما أكثر قسوة من خطايا اللاهوت القديمة لأنها خطايا الجور الاجتماعي والسياسي والخطاري . ومون لتقلب على هذه الخطايا الجديدة لن يجمع أجزاء الصورة للمزقة ولن تولد المبكرة ولن تتجسد للمدينة الحلم . . . للجنة التي تطوق اليها جيما والفردوس الذي طال ترقى الإنسان اليه منذ القدم البصور ، (صبرى حافظ ، الرحيل إلى مدن الحلم ، صفحة : ٦٥) وهي أداء . . . أوافق عليها من حيث المبدأ ولكن قد يكون من المنسب أيضا إجراء بعض التعديل في جهة ما ، من هذه الآراء .

(٨٥) « أن اسبانيا بالنسبة للعربي - هي وجع تاريخي لا يحمل ، هذه هي كلمات شاعر آخر من أكثر شعراء هذا الشعر العربي المعاصر بوزا ومكثاة ، وهو أسلم ، شاعر غير تقليدي ولا يتسلق بالمألوف ، انه السوري نزار قباني (نزار قباني : قصي مع الشعر بيروت ١٩٧٣ صفحة : ١٠٧) وقد تحدثت عن القباني والتجديد عن حضور المتمصر الاسباني في شعره في مقالات عدة : انظر الكتاب : « قصائد حب عربية لنزار قباني » مدريد ١٩٧٥ وخاصة صفحة ١٥٥ وما يليها ، و« الموضوع الاسباني في شعر نزار قباني » المجلدات ٣١٩ - ٣٢٢ يوليو والسطح من مجلة أبريل ١٩٧٢ ، وهو مقال أعيدنا نشره في هذا الكتاب . وانظر أيضا : « ذكرى اسبانيا وحضورها في شعر نزار قباني » في الملحق الأسبوعي الأدبي « تجربة » انشور مانيونيس ، للمدينة اليومية ، العدد : ٣٣٩ ، ١٤ / نوفمبر / ١٩٧٤ .

أهم أعمال البياتي

أولاً : المقالات

بلور مارتينث مونتانيث

- ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي ، اريادنا في الادب العربي الجديد- المعهد الأسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، صفحة : ٥٥ .
- تعليق على كتاب : ملحة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي الذي يجمع مقالات لعلي سيد وآخرين ، مجلة المختار ، العدد الأول ، صفحة ١٨٣ مدريد ١٩٧١ .
- المحمل والرمز في شعر عبد الوهاب البياتي وحلمد سيد ، مجلة المختار ، العددان ٥ - ٦ صفحة ٢٠٩ ، مدريد ١٩٧٤ .
- حضور فينريكو غرثيه لوركا في الادب العربي المعاصر ، من كتاب اريادنا في الادب العربي الجديد . صفحة : ٣٣ .
- مدخل الى الادب العربي الحديث ، صفحة ٢٠١ ، ٢٢١ ، مطابع مجلة المختار ، مدريد بحولي ساهت ألفولو ١٩٧٤ .
- البياتي شاعر عربي كبير في مدريد ، مقابلة لشعرنا جريدة A.B.C المدريدية صفحة : ٢٤ ، الجمعة ١٥ / فبراير : ١٩٨٠ - مدريد .

فينريكو أربوس

- عبد الوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة ، وهي مقدمة ترجمة ديوانه الذي سيصدر في مدريد هذا الشهر الأخير من سنة ١٩٨٠ وكنا قد نشرنا ترجمتها في مجلة « الكلام » الهندلانية عند إبريل ١٩٨٠ .
- الموت في الحياة ، مقال سيصدر في أوائل العام ١٩٨١ في مجلة القلم ، مدريد .
- انثورة لا تقيد ابدا والحب لا يموت (ترجمة المقابلة مع البياتي لشعرنا مجلة الشعر البيروتية في عندها : ٣٧ صفحات ٥٨ - ٧٣ ، شتاء ١٩٦٨ ، مجلة المختار ، العدد الاول ، صفحة : ١٣١ ربيع ١٩٧١ ، مدريد .
- قصائد حب على بوابة العالم السبع .

مهايل بايرون

- الاخلاص للشعر ، مقابلة مع الشاعر لشعرنا مجلة مجلة ، عدد : ١٤ صفحة ٣٥ ، يونيو ١٩٨٠ مدريد .

ثانياً للخدمات :

- وتضمن للخدمات القصيرة التي كان يخرجون يضمونها ، بهذا الشأن يمكن مراجعة مصادر القصائد المترجمة كما ترد في الهوامش .
- ديوان ملائكة وشياطين

١ - حلم :

- ليونور مارتينث مونتانيث : خطرات من للشعر العربي للمعاصر ، سلسلة لوسترال ، رقم ١٥١٨ ، مدريد ١٩٧٣ .

ديوان - أباريق مهشمة

٢ - أباريق مهشمة :

- بلور مارتينث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي ستصدر (كما علمت من المرحوم نفسه) قريبا في كتاب بعنوان « حب أنا نفسي أصغر منه : عبد الوهاب البياتي » وذلك في مدريد .
- ٣ - مسافر بلا حجاب :

- بديو مارتيت : كتب المختارات سالف الذكر .

٤ - سوق القرية :

- بديو مارتيت مونتيت : الشعراء العرب الواقعيون ، سلسلة أدونيس ، المجلدان ٢٧٥ - ٢٧٦ مدريد ١٩٧٠ .

- ليونور مارتيت مارتين : كتابيا سالف الذكر .

٥ - طريق الحرية :

- بديو مارتيت مونتيت : الشعراء العرب الواقعيون .

٦ - عشاق في المنفى .

- بديو مارتيت مونتيت : في كتابيه السابقين .

٧ - مذكرات رجل مجهول :

- بديو مارتيت مونتيت : الشعراء العرب الواقعيون .

٨ - كوريا :

- بديو مارتيت مونتيت : الشعر العربي المعاصر ، دار نشر اسبيليير ، مدريد ١٩٥٨ .

ديوان المجد للاطفال والزيوت

٩ - قصائد الى يانا .

٣ - رسالة .

٤ - المجد للاطفال والزيوت .

٥ - العمود .

- بديو مارتيت مونتيت : قصائد الى فلسطين ، دار نشر مولينوس دي ألخرا ، مدريد ١٩٨٠ .

ديوان أشعار في المنفى

١٠ - أحزان البطح

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى ، سلسلة الريان ، المجلد السادس (مع مقدمة) ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩ .

١١ - الموت في الظهور :

- فيديريكو أربوس ، الكتب سابق الذكر .

- بديو مارتيت مونتيت : الشعراء العرب الواقعيون .

- ليونور مارتيت مارتين : جريدة A.B.C ، عدد ٢١١٦١ ، الخميس ١/٢٤/١٩٧٤ صفحة ١١٢ .

١٢ - للربيع والاطفال :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

- ليونور مارتيت مارتين : حضرات من الشعر العربي المعاصر وجريدة A.B.C مصفون سبق ذكرهما .

١٣ - موحد في المرأة :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٤ - موال بفنلجي :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٥ - أغنية جديدة الى ولدي حلي :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

١٦ - صلاة لمن لا يعود :

- فيديريكو أربوس : أشعار في المنفى .

- ١٧ - بطاقة يريد الى دمشق :
- فيديريكو أريوس : أشعار في المنفى .
- ١٨ - الزيتق والحرية الى ولدي سمح :
- فيديريكو أريوس : أشعار في المنفى .
- ١٩ - من أجل الحب :
- فيديريكو أريوس : أشعار في المنفى .
- ٢٠ - الى عام ١٩٥٧ .
- بديرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ٢١ - صحاحات من الفطر :
- فيديريكو أريوس : أشعار في المنفى .
- ٢٢ - الاميرة والليل :
- بديرو مارتينث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .
- ٢٣ - ضباب الى هند .
- فيديريكو أريوس : أشعار في المنفى .
- ٢٤ - الليل فوق عمان .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .

ديوان يوميات سياسي محرف

- ٢٥ - الليل والمدينة والاسل .
- بديرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون .
- ليونور مارتينث مارتين : جريدة A.B.C سابقا الذكر .

ديوان كلمات لا تموت

- ٢٦ - ١٤ تموز :
- بديرو مارتينث مونتانيث : الشعراء العرب الواقعيون ومجلة سوليبي الغور دو ، الصلابة عن جامعة مدريد المستقلة ، عدد : ١ مايو ١٩٨٠ صفحة ٩١ وخطرات من شعر البياتي
- وقد ترجمها تحت عنوان : نحن أحرار . . الى الجمهورية العراقية .
- ٢٧ - قصائد من فينا :
- - الطريد .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .
- ٩ - الوحشة .
- ليونور مارتينث مارتين : خطرات من الشعر العربي المعاصر .
- بديرو مارتينث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .

ديوان النار والكلمات

- ٢٨ - احتضار عن خطبة قصيرة .
- فيديريكو أريوس : مجلة استغلينا ليجورلوا ، مطلع سنة ١٩٨١ مدريد .
- ٢٩ - لي البير كاسو .
- فيديريكو أريوس : مجلة أكثينتي ، شاعران حداثيان معاصران العدد : ١٤٥ ، إبريل ١٩٧٥ مدريد

ديوان الذي يأتي ولا يأتي

٣٠ - المجموعة من هابل :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران ، مجلة اكتشفتي العدد السابق الذكر .

٣١ - الوريت :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان

- بديرو ماريتش موتانت : خطرات من شعر البياني

ديوان حيون الكلاب ليظ

٣٢ - بكاتية الى شمس حزيان :

- فيديريكو أريوس : شاعران عراقيان معاصران . والادب العراقي المعاصر ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ، الطبعة الاولى ١٩٧٣ وطبعة ثانية متقنة ١٩٧٧ .

ديوان الموت في الحياة

٣٣ - مرتبة الى عاتقة

- فيديريكو أريوس : الموت في الحياة (ترجمة كاملة للديوان المذكور) مع مقدمة سبق أن نشرناها في مجلة الاكلام الهندية عند ابريل ١٩٨٠ صفحة ١٦٠) سلسلة اينديون ، دار نشر آيوسو مدريد ، ديسمبر ١٩٨٠ . ولا بأس أن نذكر بأن الديوان يحتوي على القصائد :

٣٤ - المتقاة

٣٥ - الموت في غرناطة :

- (أحاد فيديريكو نشرها دون توقيع في العدد : صفر من مجلة دجلة ، ديسمبر ١٩٧٨ : مدريد)

- بديرو ماريتش موتانت : خطرات من شعر البياني)

٣٦ - الموت في الحب

٣٧ - مراني لوركا :

- (مارية لوسه كايرو : ترجم المقاطع الثالث والرابع والخامس في كتبها : غرناطة ، سلسلة الريان ، البيت العربي الاسباني ، مدريد ١٩٦٩)

- (بديرو ماريتش موتانت : ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياني ، اوتادات في الادب العربي الجديد ، المعهد الاسباني العربي للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ .

٣٨ - هناك الجن .

٣٩ - هن الموت والثورة :

٤٠ - شيء من اقف ليلة .

٤١ - الجرامة القلبية .

٤٢ - للمستحيل .

(ترجمها أريوس لأول مرة في بداية مقابلة مع الشاعر بعنوان : الثورة لا تحمد أبدا والحب لا يموت ، مجلة المنارة ، العدد الاول ، صفحة ١٣١ وما بعدها ، مدريد ١٩٧١)

- (بديرو ماريتش موتانت : خطرات من شعر البياني)

٤٣ - هن الميلاد والموت :

- بديرو ماريتش موتانت : خطرات من شعر البياني والعدد سابق الذكر من مجلة سوليبي الغورو .

٤٤ - قلنا طرفة بن العبد :

٤٥ - كتابة على قبر عائشة :

٤٦ - ودميت ابي فراس .

٤٧ - موت الاسكندر المقدوني .

٤٨ - أنعم الكلاب .

٤٩ - هومش :

ديوان الكتابة على الطين

٥٠ - قصائد الى عشاق

- بدرو مارتيث مونتانيث : سينتريها قريبا في مجلة القلم ، مدريد ، ولي كتابه سابق الذكر خطرات من شعر البياتي .

٥١ - ثلاث رسوم مائية .

- بدرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي .

٥٢ - من الذين يرفضون تمثيل دور النبي ﷺ .

- فيليبيكو أريوس : مجلة استافيتا ليهيراريا ، المند السابق الذكر .

ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع .

٥٣ - عين الشمس أو محولات عبي الدين بن عربي لـ « ترجمان الآشواق »

- بدرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٥٤ - يوميات العشاق الفقراء

- بدرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٥٥ - الكابوس

- فيليبيكو أريوس : شاعران حداثيان معاصران وكتاب : الادب العراقي المعاصر .

ديوان كتب البحر

٥٦ - الاميرة والفجرى

- بدرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي والمند سابق الذكر - مجلة سوليحي الفوردو .

ديوان سيرة ذاتية لسارق النار .

٥٧ - قصائد عن الفراق والموت

- بدرو مارتيث مونتانيث : مجلة المنارة ، المندخان : ٥ - ٦ صفحة ٢١٦ ، مدريد ١٩٧٤ وسيضمها في كتابه : خطرات من شعر البياتي

٥٨ - الزلازل :

- بدرو مارتيث مونتانيث : مجلة المنارة المندخان : ٥ - ٦ صفحة ٢٢٠ ومقال : ثلاث مدن اسبانية في شعر البياتي وكتاب خطرات من شعر البياتي

٥٩ - السفينة الفجرية :

- بدرو مارتيث مونتانيث : نفس مراجع ترجمة قصيدة الزلازل

ديوان شعر شيراز

٦٠ - الى رفاقيل البرقي

- بدرو مارتيث مونتانيث : مجلة لوجو ميتوس ، صفحة ٤٦ ، اكتوبر ١٩٧٩ ثم أعاد نشرها لمركا: الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة

- خوليا ألفوليا : مجلة دجلة صفحة ٦٠ ، عدد : ١٤ يوليو ويوليو ١٩٨٠ والمترجمة موقعة بتاريخ ١٩٨٤/٨/٢١

٦١ - القصيدة الاخرى

- بدرو مارتيث مونتانيث : خطرات من شعر البياتي

٦٢ - اولد . . واحترق بحبي

- بدرو مارتيث مونتانيث : مجلة القلم (El poema) صفحة ٨٤ سبتمبر واكتوبر ١٩٨٠ ، مدريد وسينشرها في خطرات من شعر البياتي

- فيليبيكو أريوس : مجلة استافيتا ليهيراريا ، المند للشعر اليه سابقا

٦٣ - حب تحت المطر

- بندو مارتينيث موتنايث : مجلة القلم سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠ وخطرات من شعر ألياني

٦٤ - التور ياني من هرنانده

- بندو مارتينيث موتنايث : أغانى عربية جديدة الى هرنانده ، مجلة الكوييترو ، الصفحات ٧-٨ ، ١٢-١٣ ، ٢١-٢٣ المجلدان : ٨٨-٨٩ أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ مدريد
ونشرت هذه الترجمة أيضا في : اغانى عربية جديدة الى هرنانده ، هارنشر الموندولر ، مدريد ١٩٧٩ ثم نشرها المركز الثقافي العراقي بمدريد على شكل لوحة مع يلهوغرافية مختصرة
اصحابها كرمين رويث .

ديوان ملكة السبلة

٦٥ - سيفولوية المجلد الخامس الأول

- بندو مارتينيث موتنايث : سينتورها ليريا في مجلة القلم ، مدريد .

٦٦ - المعراء

- بندو مارتينيث موتنايث : سينتورها ليريا في مجلة القلم ، مدريد

٦٧ - ساهوج بهيك للريح والاشجار

- بندو مارتينيث موتنايث : ثلاث قصائد حب لمهد الوهاب الياني ، مجلة القلم المجلدان سبتمبر وأكتوبر ، مدريد ١٩٨٠

ثلاث : المسرحيات

- صاكمة في نيسابور ، ترجمتها الى الاسبانية كرمين رويث برافو وصدرت عن دار الكوييترو للطباعة والنشر ، مدريد ١٩٨١



تالماً في الفن

ما من شك في أن الإنسان منذ وجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملاءمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسه المرفف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ، ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتها على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثيره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسموا الفنون الى قسمين : فنون المحاكاة كالتمثيل والنحت ، وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أننا نرى بعض الجورقي الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلوقنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير الى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صعباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنبض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإذا لنجد في الهند على سبيل المثال كهف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى الى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيد بالقرب من دلهي - طابعاً من ذلك التأثير النهائي ، وأدخلت مثلثته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكل نبتة الصبار . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسلفت الى

القيم الجمالية في العمارة الإسلامية

نبوت عكاشه

الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه الى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فالتخلت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا ، شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحة ٢) .

ولقد استقر في روع العربي الذي تضمنه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الأفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسمائه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربع ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه ، وأضحى مشدوداً الى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة الى علٍ محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعا برؤيته العلوية .

على أن العمارة الإسلامية وقد نبئت في بلاد غنلفة ، لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلفت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المعشبة كاليمن وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وترتها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، ويسماؤها الصافية ويشمسها اللافحة نهراً ، ويهلاها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان

العربي أثراً أي أثر ، فاثارت وجدانه ، وألمته أن يحكيه فيما يبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلة التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء ، وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمسكن ، فأحيطت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحنها مكشوفة عارية من السقف كي تصل قاطنيتها بتلك السماء التي كان البدوي يفزع إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مآوى روحه ، إذ كان يعد تلك الفرجة في سقف داره معبره الى السماء أو جزءاً من السماء قد شلّه الى بيته .

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كان للتعاليم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض ظاهرة يجوز للمؤمن أن يؤذي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحنواً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لا بد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم الى قبله بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

ولقد حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً ، إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعماري الأول الذي أحسه ساكن البادية من صلته بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من صلة العابد بالأرض .

ومع أطراد التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم ذات الحضارة والعمارة

التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منلو (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ٧) .

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن وتلى بها في كافة البلاد الإسلامية .

واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مر العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي العرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي احتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي

الحضرية كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع والمساجد والمدارس والمكتفات (الخانقاوات أو التكايا) وغير ذلك من الأبنية الدينية . والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأثيرات الأولى ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يركز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي تتفق وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتجليه مواهب أهلها الموروثة لإنشاء وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهين الذي يميز عمارة الجوامع في إيران بطغیان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه باصفهان (لوحة ٣) ، على حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي نبغ الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعماري ، إذ ينبض الإحساس الديني من واقع تصميم الفراغ ، وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته . وفي العراق نشهد ملوية سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٤) . أما في تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذا كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعمارون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها في التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ٥) .

وقد أخذ المسجد الأموي في الشام بعض لمسات

(لوحة ٩) ، وجمال حوافي أسطح جدران الصحن بعرائس أو شرفات متجاورة تتجه رؤوسها الى أعلى ، موحياً بإرتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأسنان المشط أمام الله (لوحة ١٠) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاث محصر بين صفوفها الصباء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة « صافية » شفافة كأنها اقتطعت من زرقة السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد .

وحقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمثلثة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادي للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم « الله أكبر » ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١١) .

ولا شك في أن المعماري المسلم لم يغفل فكره من دراية سيكولوجية حين قسّم المثلثة صعوداً الى عدة أقسام تفصلها شرفات تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأني به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد الى أعلى قسراً ، ويهيب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته . وهكذا يقصر بُعد كل شرفة عما تدونها كلما أبعدها وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعني أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما الى المجموع الكلي لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر الى الشطر الأكبر ، فيراح بصر المبصر الى المثلثة - التي تمتد الى أعلى متباعدة مع واجهة المسجد الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذا كانت العرائس هي الأخرى ترمز الى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المثلثة ترمز الى هذا الالتقاء على المستوى الأهل . ويكاد تصميم المثلثة المعماري أن يكون نحتاً ، أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف الى الصعود والتسامي ، فلم يأبه

تهدف الى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ، ألا يشتمل كل جامع على قدس أقداس خاص به كما هي الحال في المعابد الأولى ، بل اجتزىء بقدس أقداس واحد يتجه إليه المسلمون كافة ، وهو الكعبة الشريفة ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصف » الذي يتلاحق فيه المصلون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلون في صف مستقيم وراء الإمام متجهين الى القبلة ، إذ كلما كان الصف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلي . أضف الى ذلك ضرورة أن يلم المرء باتجاه الكعبة فور دخوله الى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصل تشير الى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلما نجد المسقط الأفقي للجامع على شكل دائرة أو مثلث حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه الى الكعبة .

وكما وجه المعماري الإسلامي جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً في الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة ، فالمتعبد إذا لم يستطع أن ينتهي الى الكعبة بجسده فلا أقل من أن ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي .

وفي البلد عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوراً غير مسقوف لم يكن ثمة ما يجذب نظرة المصلين الى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة في الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية في البلاد المختلفة ، حرص المعماري العربي على أن تكون نظرة المسلم الى السماء غير محجوبة ، فشطر السطح شطرين : أحدهما مسقوف للصلاة ، والآخر مكشوف هو الصحن . ولكي يعوض المعماري إحساس المصل بعدم الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز الى السماء

وزخرفية ، ومن كل الحصاد الفني الذي خالطه المسلمون في عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التي تكون في مجموعها الطراز الإسلامي الموحد في روحه وطابعه ، وإن اختلف في بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقي الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سر الوحدة التي تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى في الطراز الإسلامي إلى توحيد الخط العربي الذي يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغي أن ندخل في حسابنا بقية العوامل التي يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقي وتفاعله مع البيئة في البلاد التي انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربي نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكري أو السيكولوجي ، مما يجعلنا نحس توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التي تزين المصاحف وأسطح الجدران في العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها في تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفي القباب التي يزينها ، وفي الأواني المعدنية أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مر العصور .

هكذا عيَّات نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التي تكتمل في أي بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق في الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا في تركيا والهند وحدهما ، حيث تتساقط فيهما الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغييراً في بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحمل ذلك

المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعي للمثدنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظهر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المثدنة عادة في موقع يشكّل مع القبة تكويناً جمالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدلنا عندما نرنو إليها من الخارج إنشاءً متكفناً على نفسه بخطوطه الهابطة . ومن ثم كانت في حاجة إلى مثدنة أو أكثر إلى هذا التكوين لتوكيد الأثر الجمالي الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سموه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

وإذا كان الفن الإسلامي قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التي فتحها وخاصة الساساني منها والبيزنطي ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامي وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامي بقسماته عن الفنون التي تأثر بها وعن باقي الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامي قد وجد طريقه سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تتنظمها روح الشرق التي تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها في صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية

الظلمى بمراى أعماق السهل الممتد المشرب بزرقة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي ، وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظامىء يقلب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروي غلته . ها هم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم المهووفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين ، غير أن المعمارين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى ، على العكس من الخناصر المتدلية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة الى مثنى بواسطة هذه الخناصر لكي ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المثنى .

ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلية « بندانيف » بدلاً من الخناصر المعقودة الى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى الى أسفل ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبقوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز الى صورة الكون الكبير ، يتكامل فيها بسمائه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقديسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح « ضابط الكون » أهل مكان :

دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية في هذين الإقليمين ، شأنها في ذلك شأن باقي البلاد الإسلامية ، فبقيتا تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمشذنة والقبة والعقد التي تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية في تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلين صفوفاً « عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلون « طولياً » أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .

ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهاراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء ، من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا ، . غير أن السماء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذي تسترخي فيه الروح كلما أرقعها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدتهم الجدران الى الأرض ، ولقد أحسن بهذا التشوف الى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت اكسوري حين دلف الى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه (القلعة) : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة الى جدران يأوى الى ظلالها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى محتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمس الى جلال طريق المجرة وانفساح المحيطات حتى لو لم تقدم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاءً خارقاً في تسلق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفهم وأقدامهم دون أن تنهيه عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم

ويستطرد جاستون فييت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعماري هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة » .

وما أبدع الصورة التي أوردها الكاتب اليوناني كازانزاكيس في كتابه « تقرير إلى جريكو » عن تأثيره بالعمارة القوطية حيث يقول :

« أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها ، وغدا كل ما فيها كالسهم ، رافضياً المنطق المستقيم للطراز الإغريقي المربع الذي يسيطر فيه النظام الإنساني على السماء » محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان إلى العلا لكي يغزو الفضاء اللازوردي ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء إلى الأرض » .

ويتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلة في عمارة الكاتدرائية ، يعود بنا من جديد إلى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطي في أوروبا ذات السماء الحافلة بالبرق والرعود . فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التي تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان إلى العلا ، ولا تمهيط السماء إلى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء في اتجاه واحد إلى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقة بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلي ، شأنها في ذلك شأن العمارة البيزنطية .

ويتطابق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التي نشأت في بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو

في القبة الوسطى ، حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كوناً صغيراً متكاملًا في حد ذاته . كما يوحى إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفئ الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

وحين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقبسوا نموذجها لجوامعهم بعد أن اضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً عجبياً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسماء بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته .

وفي مجال تأثير العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون فييت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « فعل حين تمتليء الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقنية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضفي على هذا الفراغ عتمة توحى بأي غموض أو تعقيد ، ومرّة هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع ، وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها إلى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قد نفذ إلى السماء ، رامتاً للسكنة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تسلم مقاليدنا إلى ذات الإله » .

الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس في اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء الى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز الى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

تسرى أي مشكلات وتسؤلات كانت تدور حول تصور العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ في بلاد الشمال مثلاً ؟

يدفعني الى طرح هذا السؤال الافتراضي ، ما ينشأ اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التي تقام هناك ، الأمر الذي يتطلب تحويلات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية في البلاد الحارة ، لكي تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقي الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية في البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة في عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية في الروح الشرقية قد يسهل عملية التحويل والتحويل ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة . هل أن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشق استنباطه طرفة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل تقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد « الكوروس » يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

ولم تكن نقابات البنائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائي الكنائس من الماسونيين والإخوان الذين

كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية واتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصنائع . فلقد اهتم الإنسان منذ القدم الى الرمز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً الى المعنى المكنون الذي ينطوي عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملت عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، منصاعاً للقوى التي إليها مرّ هذه الأشكال ، ولنظم الخلق التي تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين - بما أوتوا من روحانية وعلم باطني في عمارة المساجد - معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملكون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يبسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصنائع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وبهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه الى وحدانية العقيدة ووحدانية الثقافة اللتين تقودان الى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدى واحداً . ونظرة الى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامي - كما سبق القول - من إيران شرقاً الى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جد متشابهة ، تلفتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهواءهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبق

رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة نطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجملة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع ، التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية ، وهي تمحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبني الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمان والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

ولا يقف تمحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ ، بل يمتد إلى العقود التي تتنوع بطونها في الرواق الغربي لجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ١٥) .

ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ١٦) حتى تحجبه عن العالم جدرانه السميك لا تنفذ منها نامة ، فيلفه السكون الهامد وتخمره الظلال فيحتضنه « الجلاء والعممة » معاً ، وتتسلل إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وحوله أعمدة عملاقة ، فيغلبه شعور بأنه في عالم موهوم يتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يلهون أسرى شعور غامر بالورع ، تبهرهم السكينة وتشدهم الظلال ويتشون بالأنسام

تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية .

كذلك ثارت المشكلة حينما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند ، وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكي الذي جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز ، ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكي يبدو كأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلي في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زين النحت السطح الخارجي في المعبد الهندوكي .

ونحن قد تجاوز الحقيقة إذا ما سلمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠م قدر ما نجاوزها إذا ما سلمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية الذي خضع بدوره لسنة التطور .

وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مر العصور ، وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فمرد ذلك هو الحكم المسبق الحاسطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغير المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أو صحن جامع .

غير أنه إن صح زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكبوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٣) فمن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته ،

الندية التي تحمل معها أبعاد الزمن ، ويستغرقون في التلّيل ، ثم ما يلبثون أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان . . الروح » .
أي جلاء . . . حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان !

إن المرء ما يكاد يعتاد العتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جياش بسورة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثر الخيال ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعنيين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية .

فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق بينها يبنى عن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو وكأن معيها لا ينضب . . . توريقات تشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفرق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رهين . وحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ويتنزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، أتراهم كانوا يستعدون جهدهم بينا يبدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيران النفوس بدقتها وجاذبيتها، وتتعدد التنويعات والتفريعات التي يسطونها تحت نظر الزائر ، منها ما هو مجذول وما هو ضريب للمخترعات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ،

وتتشع من مركز الحطّات خطوط محزوزة ، وتتشع « الأطباق النجمية » (لوحة ١٧) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والحلّ وترقيعات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولوللحظة ، لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسي ، كما يشته « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذان أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في زخرفة القصعات المقعرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذي لا تمّله العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا يبذل جهد جهيد .

يصف جاستون فقيت المنابر الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمع بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل واحدة منها بشخصيتها المستقلة حتى لكأنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلاً بعضها ببعض عن طريق التشويق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر التأمل أن يتصورها مجتمعاً بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفي بتأمل ما يقع عليه بصره منها فإراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يتسنى للمرء أن يوفيهما حقها فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفصيلات الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصلق هنري فوسيون عندما قال : « ما إخال شيئاً يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين

مواجهة قلعة صلاح الدين المشرفة على القاهرة :
« لعمرى ما هذا البناء إلا قلعة منيعة ! » وهو قول لم يَعدُ
الحق .

وما أصدق نجاستون قبيت حين وقف في نفس الموقع
وأخذ يردد وهو ينقل البصر بين قلعة محمد علي ومدرسة
السلطان حسن : « إن من يتأمل البناءين ، تبدو القلعة
في عينه جائمة تستعد للوثوب والانقضاض ، على حين
تبدو المدرسة هادئة سامة متعالية ترنو للقلعة المتحدية في
شموخ الواصل دون مبالاة » .

ويستطرد قبيت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من
الموسيقا انطباعة تفيض في وجدانه فيقول : « إننا نملك
نجم هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية
كاملة ، اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية
ودقة بالغتين ، وبإحساس مرهف مدرك للفروق مهما
دق شأنها . فليست هذه التحفة (الموسيقية) مجرد تألف
بين عدد محدود من النغمات ، أو ربط بين مجموعة
محدودة من الألحان لحسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك
كله ، فبفضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع
الأوركستراي يرتفع العمل ككل واحد الى ذروة التعبير
الفني ، فقد عرف المعماري كيف ينقل تأثيره الى أعماق
النفس بإخضاع العناصر الزخرفية للمفهوم المعماري
ككل ، بحيث تصبح خادمة له ساعية بين يديه » .

وبالرغم من هذه الضخامة ، لم يحمل المعماري
المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته عناصر المبنى وتوزيعها
بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر
التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ
بالمقياس الإنساني ، على عكس ما نراه مثلاً في كنيسة
القديس بطرس بروما التي « تضخم حجمها - وفق
تعليق المهندس حسن فتحي - دون مراعاة هذا التجزئ
والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم
نتطلع إليه من خلال منظر مكبر . لقد غاب المقياس

مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية .
فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم
على الحساب الدقيق قد يتحول الى نوع من الرسوم
البيانبة لأفكار فلسفية ومعاني روحية ، غير أنه ينبغي ألا
يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة
متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر
وتتزايد ، مفرقة مرة ومجمعة مرات ، وكأن هناك روحاً
هادئة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم
تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من
تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله
منها . وجميعها تخفي وتكشف في آن واحد عن سر ما
تضمينه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن العمارة ذات
الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق
والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها
الرصانة والجلال . ولا شك أن ضخامة البناء في العمارة
الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع
السلطان حسن ومدرسته (لوحة ١٨) الذي يهول
الناظر لفرط ضخامته ، حتى كان السلطان حسن نفسه
يفخر بأن إيوان مدرسته يفوق عقد « المدائن » بطيسفون
ارتفاعاً ، مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم
تأت عفواً . وتستمد مدرسة السلطان حسن جمالها من
رافدين : بنيانها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية ،
والمقياس الإنساني . إنها قطعة من الفن المعماري
الجريء يغني تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله أكمل
أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجلد صرح يمكن
مقارنته بآثار مصر الفرعونية من الدولة القديمة . يقول
عنه أوجين فرومونت : « إنه درة من أنفس ما جادت به
عصور الحضارة العظيمة من مبان » وما أشبه قوله هذا
بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين وقع بعصره على
هذا الجانب من الجامع الذي أقيمت عليه المدرسة في

الإنساني عن تلك الكنيسة مما دفع برثني بأخرة الى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة .

وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح « جنادي قابوس » (لوحة ١٩) وضريح أوجليانو في السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٢٠) ، وهما من المباني التي اشتهرت عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة » ، تتكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة . وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناءون والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تعدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألبيري يكشفون عنها في أعمالهم .

ويأتي اتساق الزخارف ووحدةها في المقام الثاني بعد التنوع والضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بني عام ١٤٢١م بقرب باب زويلة بالقاهرة ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع الى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوفي ديفريجي بالأناضول الوسطى الذي بني عام ١٢٢٨م (لوحة ٢١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي الى جمال يعزّ على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والاعتاب المحمولة » تختلف في الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى

حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، تمجدها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم الى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة المبنى من قيمته الجمالية .

وعلى حين تتحدد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكون من أعمدة ونفثد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود (طوله وقطره) ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطق يتفق مع عادات أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يمكن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم . على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراص بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضيع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تهدم جملة لتقام مكانها مساجد جديدة تخلد ذكر منشئي الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتماشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقضون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تهدم أحياء زالت وهجرها أهلها وتناولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلل ، إلا أن فقدان النموذج

وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالتأثير الزخرفية الغالبة في إيران ، والتأثير المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر ، والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقنوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين . وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من « أصالة » . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار ، تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، حل حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م على نهر دجلة ، المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قننرنا أن قصر المدائن المشهور « طيسفون » والذي بناه الساسانيون كان هـل مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوره مؤرخون كالمسعودي والطبري - وقد تحول إلى فكرة منمنمة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن

الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يلجأ المعماريون إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

وقد أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضي بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كبريول بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطوراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشى بالأردن . . . وهل هي آثار إسلامية أم بيزنطية ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالي عام ٧٤٠م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصفد وحوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها

تلاهم من ملوك الدولات دفعهم الى بناء ما يوزون به من سبقهم ، وإن أقروا لأولئك بمعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه الى الآبهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نظن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل والتي تعد اقتباساً من طراز عملي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجذبتها لا سيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليخدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها ، وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية ، فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سني البقاء ، كما أن الملوك المغتصبي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويسيرون بدلاً عنها ليشبها تفوقهم وامتيازهم ، في حين يجمعون عن هدم الآبهة الدينية . وقدماً آثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين أتباعه السنيين حينما جرؤ على هدم ضريح الحسن والحسين في كربلاء ٨٦٠م . أما مهرايشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق في تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية في الشرق الأدنى والأوسط ، ناسين ذلك الى عوامل التخريب التي كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تمويه من شأن هذا العامل ، فالحقيقة أن محاولات التجديد في العمارة من جانب

الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً في التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع الى كثير من معالم العمران مرته الى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم الى البناء - كانوا يضطرون الى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهي اللبن ، على صورة ما كان شائعاً في العمارة الدينية بمصر الفرعونية والبطلمية ، والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة في جامع ابن طولون ، وفي أغلب المباني السابقة على العصر المملوكي المشيدة من قوالب الأجر إنما كانت مما نُزج من أطلال مدينة الفسطاط (أي من الطوب الذي سبق استخدامه في مباني أخرى) . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى في بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوي الذي بنى حوالي سنة ١٠٥٠م والذي كشفت عنه الحفائر الأخيرة في أفغانستان ، وقصور سامراً الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعي أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يد بالهدم أو بالتخريب .

ويصحح ما يكل روجرز المبالغات التي ذهب إليها المؤرخون في وصف ما ارتكبه المغول من تخريب في معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التي سلمت في فترة الغزوات المغولية بين سنتي ١٢٠٠م ، ١٢٥٠م تفوق بكثير تلك التي سلمت في المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هي أن كثيراً من تلك المباني كان مرجحاً سبب التشكيل المعماري رديء الصنعة بما في ذلك القصور الفخمة التي كانت جدرانها تكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام ، فتعجب بأناعتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك في عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه في كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروي المقرئ أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت

صلادتنا توقيماً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أو انفرد بتسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقيعه لامتدنا بمعلومات قيمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجل شيئاً عن الصانع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ ترى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا يبال الوهاب نفسه إلا بإشارة عابرة حيث يذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري خطأً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد .



وكما جاءت العمارة الإسلامية موحدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حرصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجل في المسجد

وعلمت بعد ستين فحسب من بنائها . وما يدعم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد علي شاه في تبريز قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الإيمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره إلى زوال ، وهو إيمان تعززه رداة مادة البناء الهشة ، وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذي كان يخصص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعاً بينما تظل بيوت العبادة قائمة طويلاً ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بُنيت بالأجر وتوفرت لها صناعات مهرة .

وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى ، وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر ، حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يعد عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تنقش على شاهد قبره . ولا نجد في الإسلام ما يشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصانع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماؤهم وتوقيعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم لملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندري هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه ، أم أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن

الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعمئة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقي ، لا سيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ١٩) .

كذلك نلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بنؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ، ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمالها السلاجقة والإيلخانات ، وينو وظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبع لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد خلت من المباني العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وأسبله الماء العامة و « القيساريات والأسواق والمدارس

والخانات والوكالات والمستشفيات كيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها الى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقديماً تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون « السبيل » أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكره أن أمجاد أي شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه ويزه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبله القاهرة والذي رد فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : « سقاية الناس » .

وكانت الأسبله تبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسبيل طراز معماري خاص بصنائه المنيبة من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يستخدم ككتاباً لتحفيظ القرآن . وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السبيل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشد الأنظار عن بُعد مثل سبيل أم عباس بالصليبية (لوحة ٢٢) ، ويبدو في الطابع العثماني للسبيل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن دقماق : كتاب الانتصار بواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع - المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩ هـ .
- ٢ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . للدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد ككري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني - العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد ككري : المسجد الجامع بالقاهرة - دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد الحميد : للفتن المصرية - نظرة عامة عن صحتها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني - وزارة الثقافة والارشاد القومي - القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي الديني والعربي - الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن - الموسوعة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط - محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنزل القاهرة : تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمصممها - من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة - كلية القاهرة - مارس - أبريل ١٩٦٩ - مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموهود - الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية - مصر الولاية - للجلد الأول - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
- ١٢ - سماعة ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - دار المعارف .
- ١٣ - كمال الدين سامع : العمارة الإسلامية في مصر - الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٤ - محمد هجري شهاب : محمد علي خاوي . ك.أ.س. كريزويل - محمد عبد الفتاح وآخرين توثيق : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية إلى سنة ١٣٦٥ هـ (١٣٤١ م) - ١٩٤٦ م - طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ - تصدير كريزويل سنة ١٩٥٤ جزء أول وجزء ثاني .
- ١٥ - يحيى الخشاب : نظام الملك والمدارس النظامية - مسئل من مجلة كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - العدد الخامس ١٩٧٥ .





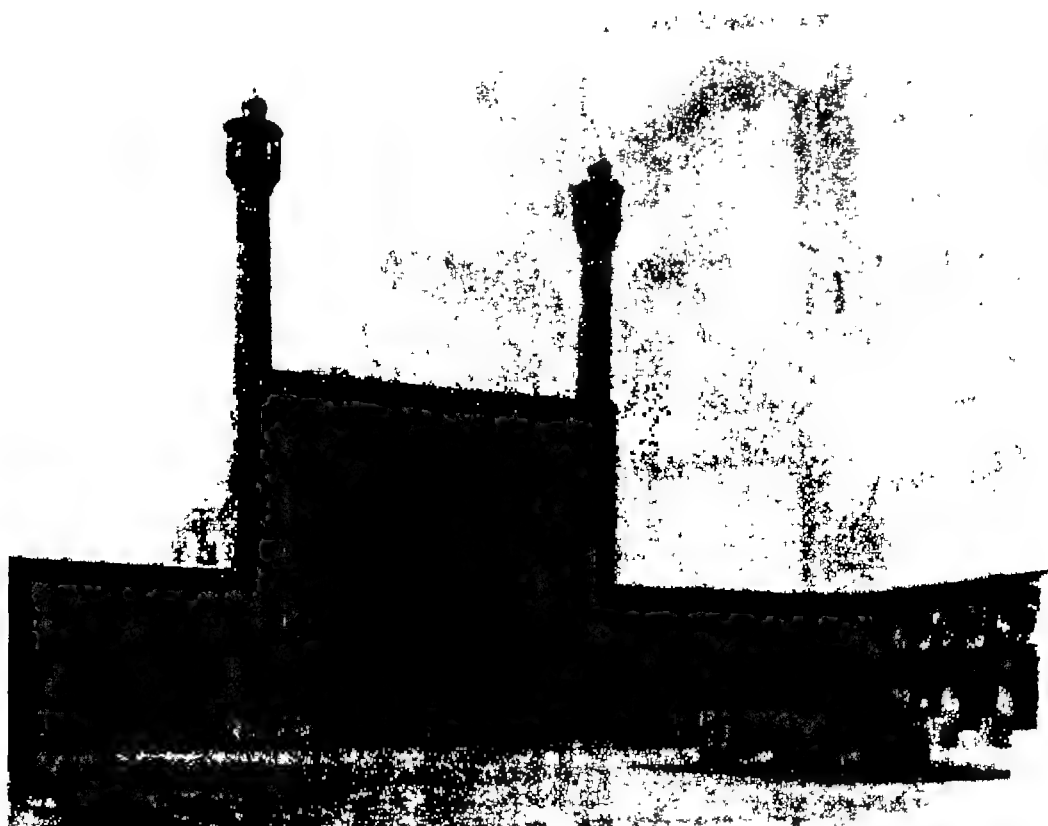
لوحة (١) :

قطب منار في دلهي - الهند .

منطقة جامع قطب الدين أيبك .

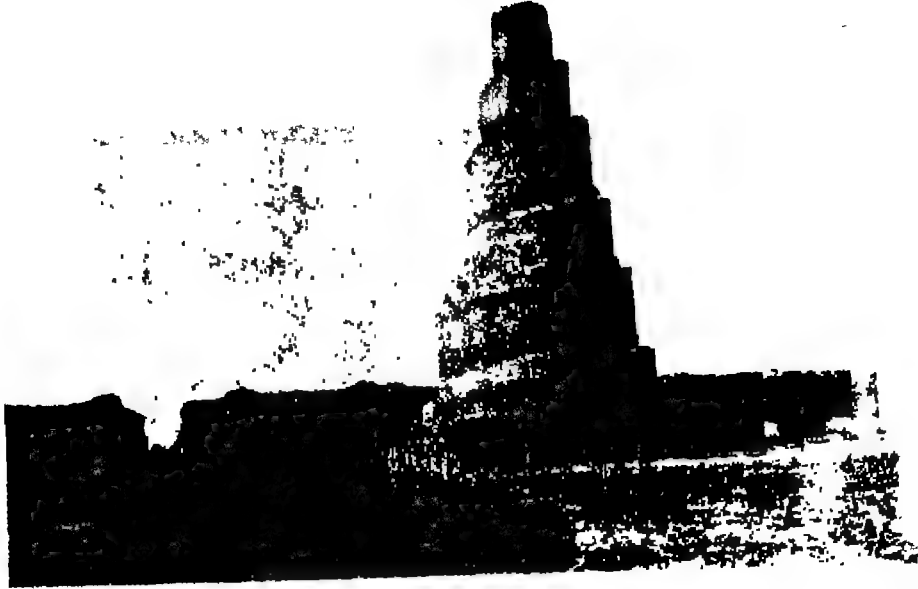


لوحة (٦) .
مدخل بيت بديعة كاتو على شكل ثلاثي مع بين سلك الأتزان والموزان لكان الباب عظم حوران .



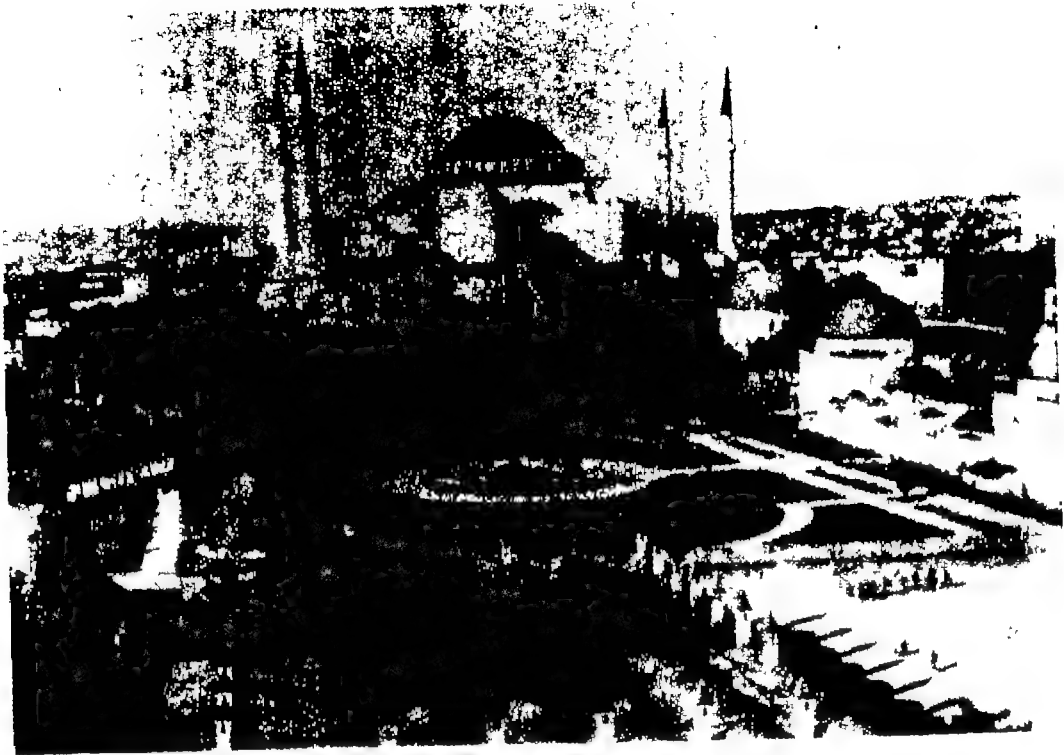
لوحة (٣) .

مسجد شاه بأصفهان : الصحن والأبواب ، وتبدو الكسوات الخزفية التي ميزت مباني العصر الصفوي .



لوحة (٤) .

الملوية : جامع سامراء بالعراق .

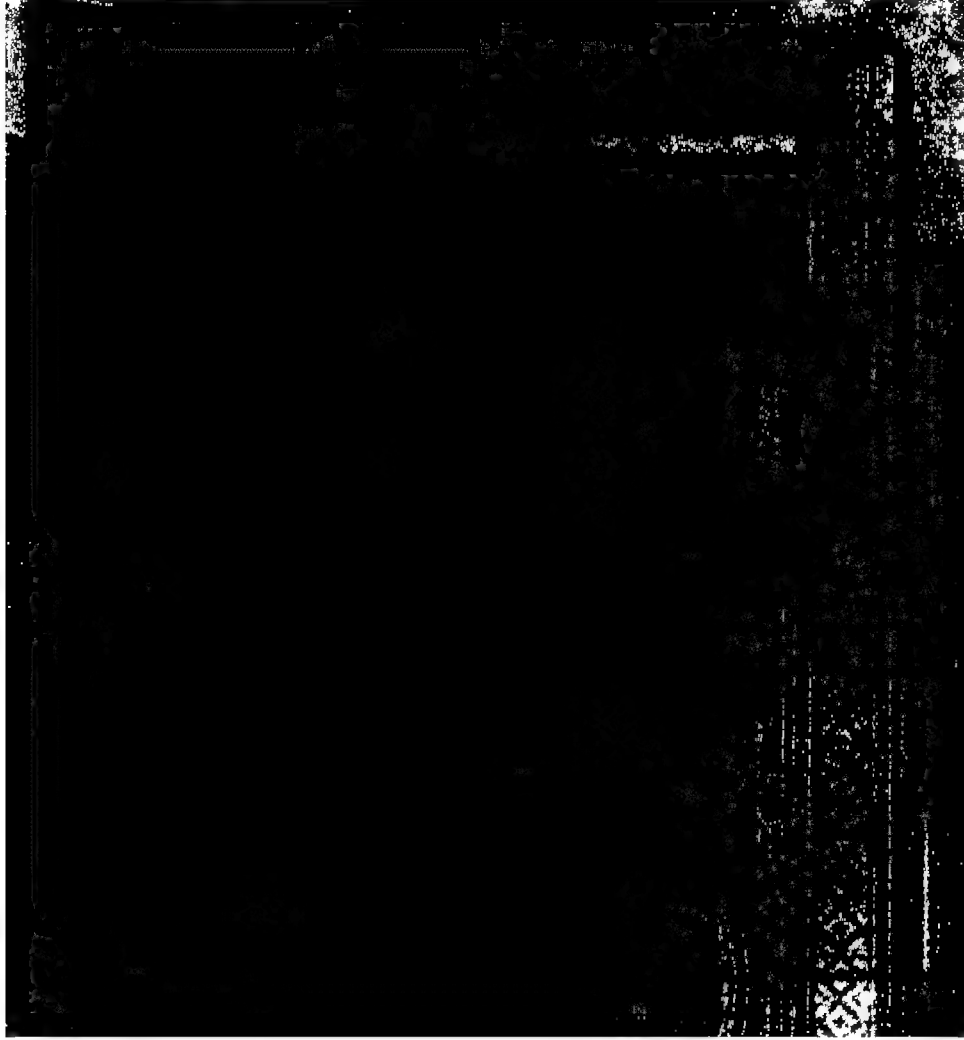


لوحة (٥) .

مسجد آيا صوفيا بآثنته في استنبول .



منظر عام للمسجد الأموي بدمشق .
لوحة (٦) .

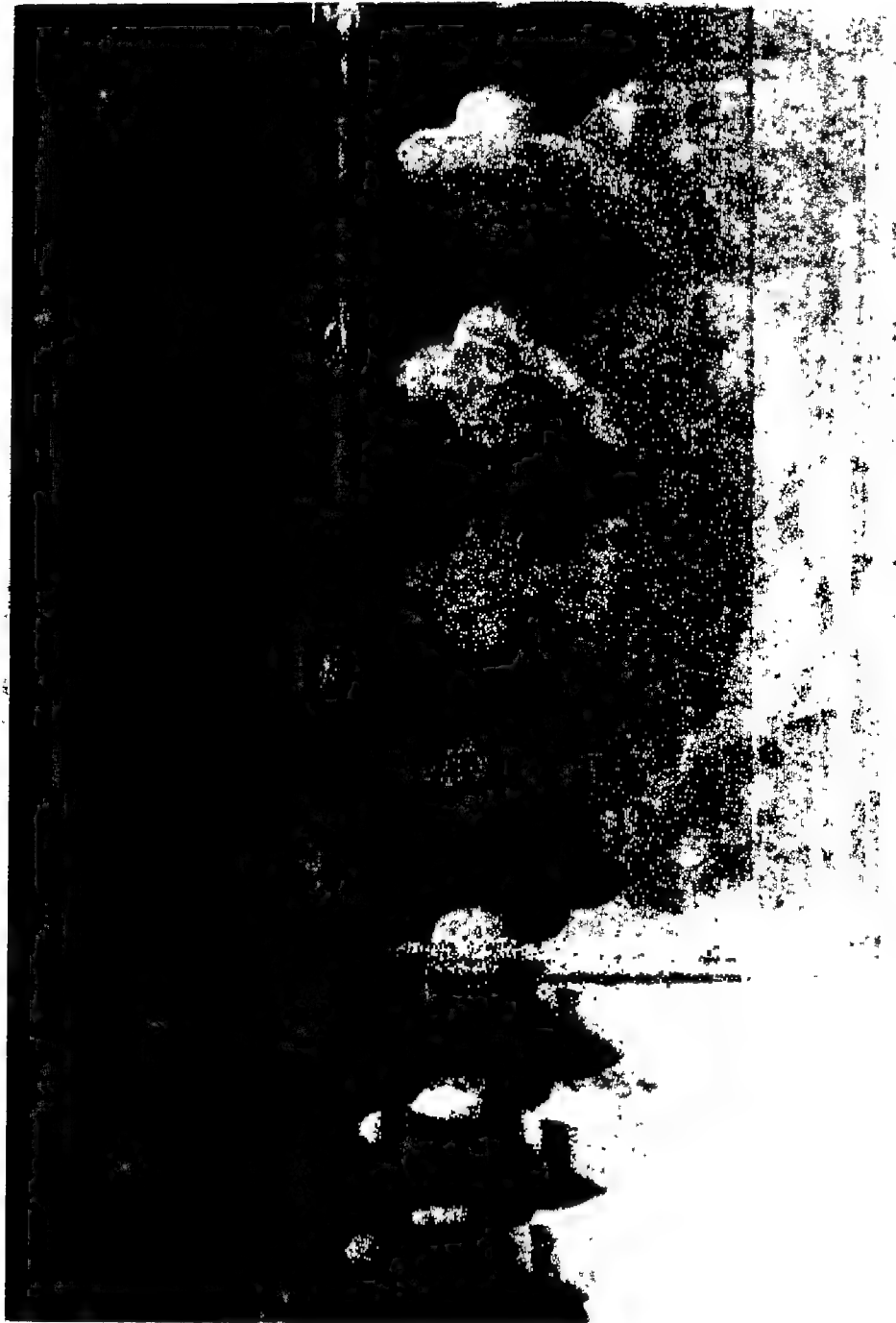


لوحة (٧) .

مسجد قرطبة بالأندلس بوابة المواجهة الشرقية .

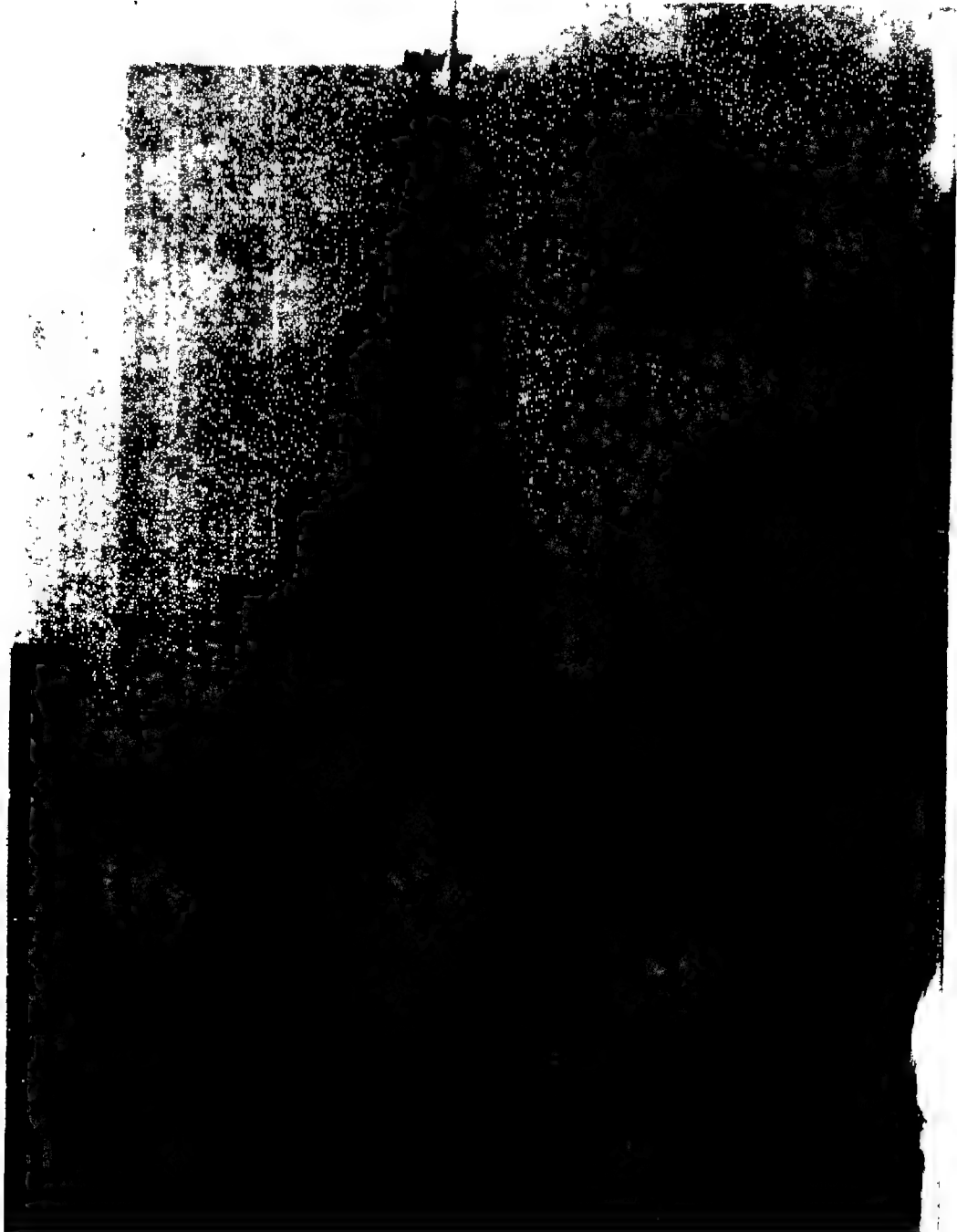




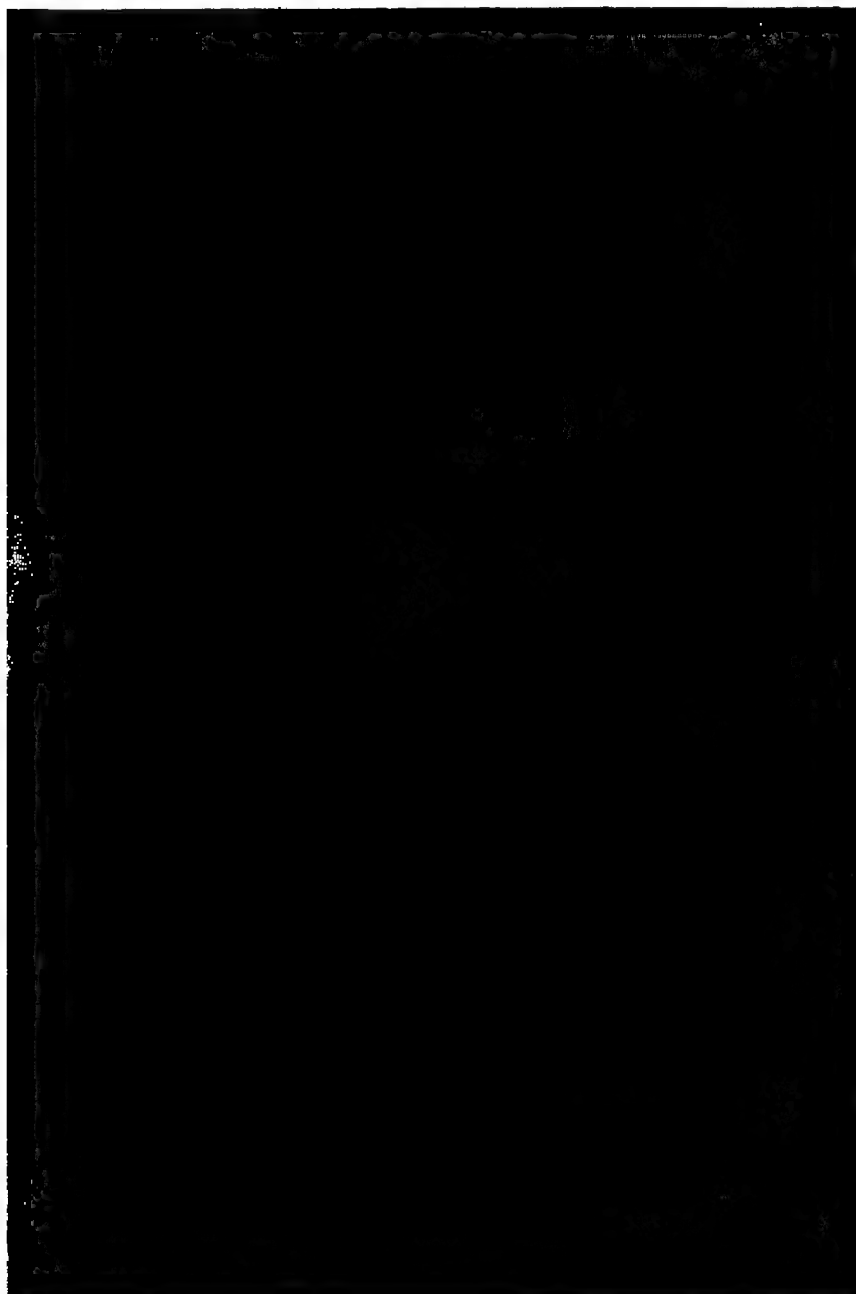


لوحة (١٠)
مركس (مركبات) (التي تخرج من الأرض وتصل إلى الفضاء)
والشمس.

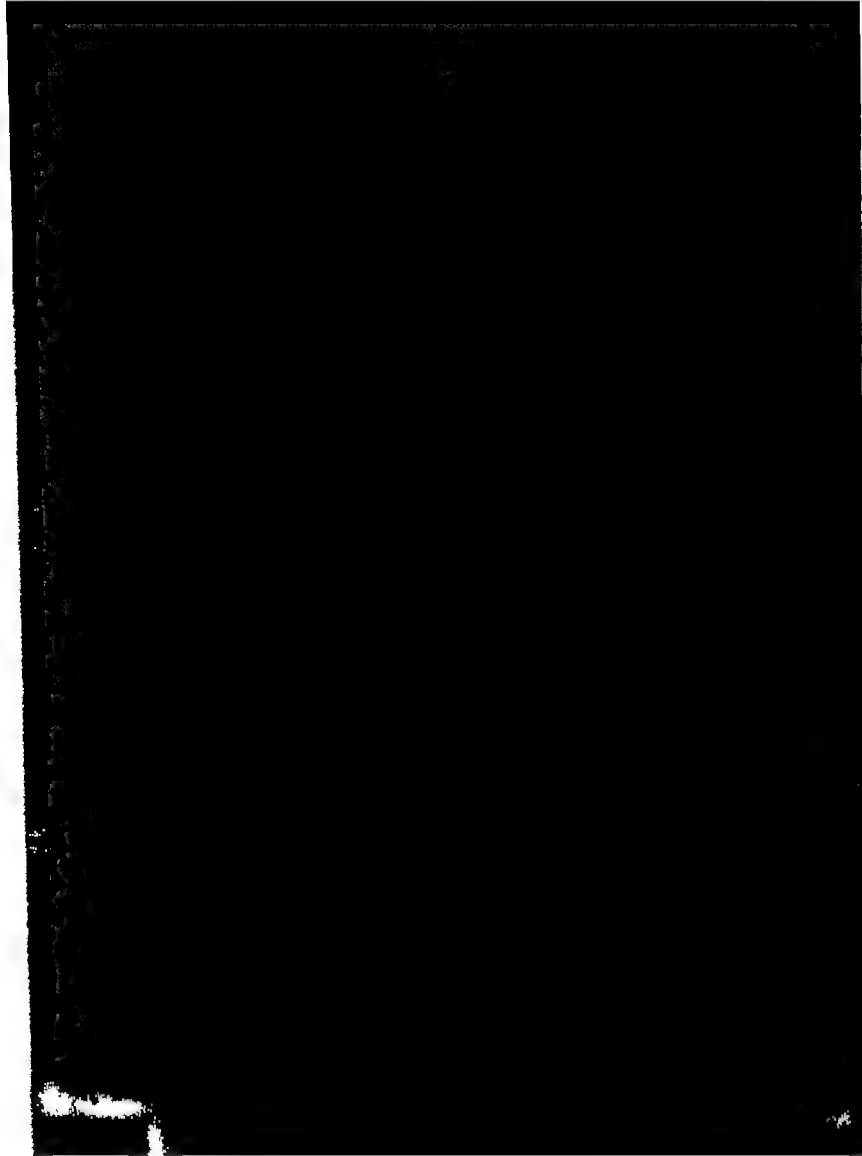




١٠٠٠ (١٠٠٠) : لوحة
 مثيرة لهن طولون : لوحة مثيرة عن هنري .



لوحة (١٣) .
مسجد ابن طولون ، شيد من الجص في الوسيط الخليلي على يد الخليفة المملوكي المنصور محمد بن قلاوون ، تصوير عبد الفتاح هيد .



لوحة (٤٤) .

مسجد ابن طولون ، شباك من الجص في الجناح المكون ، زخارف ذات تنسيق متكرر - تصوير
ميد .



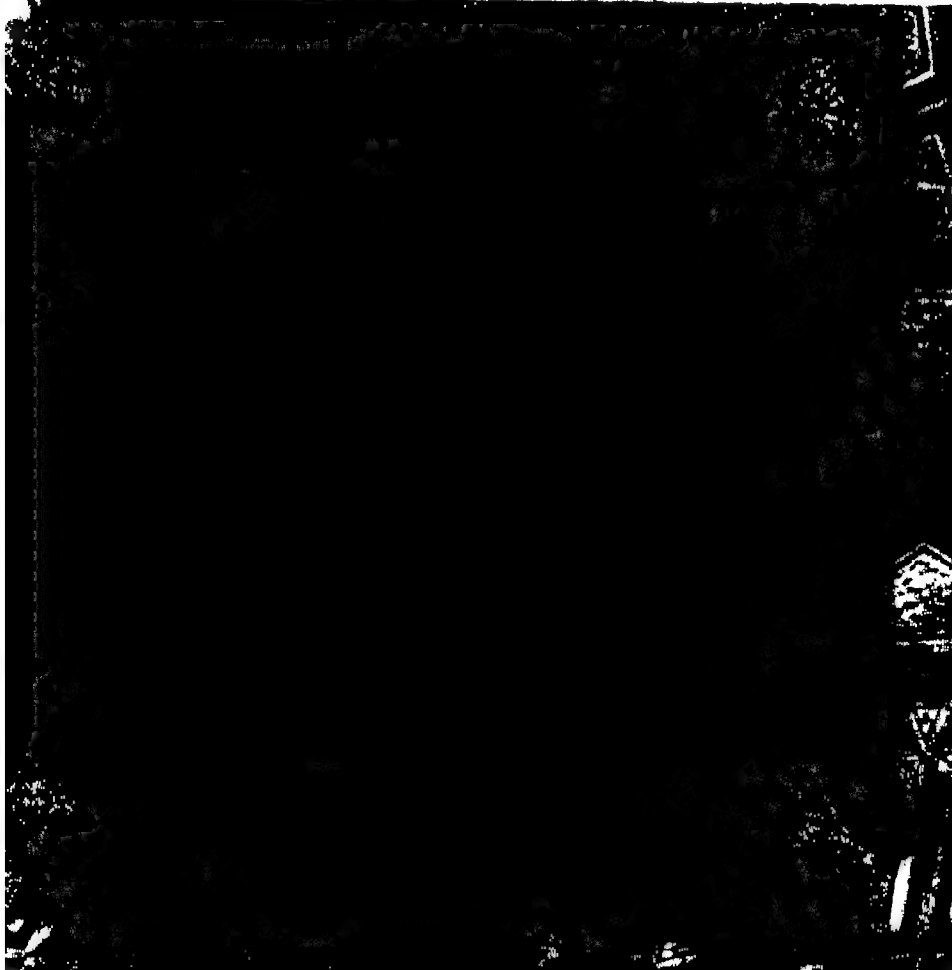
: منظر من

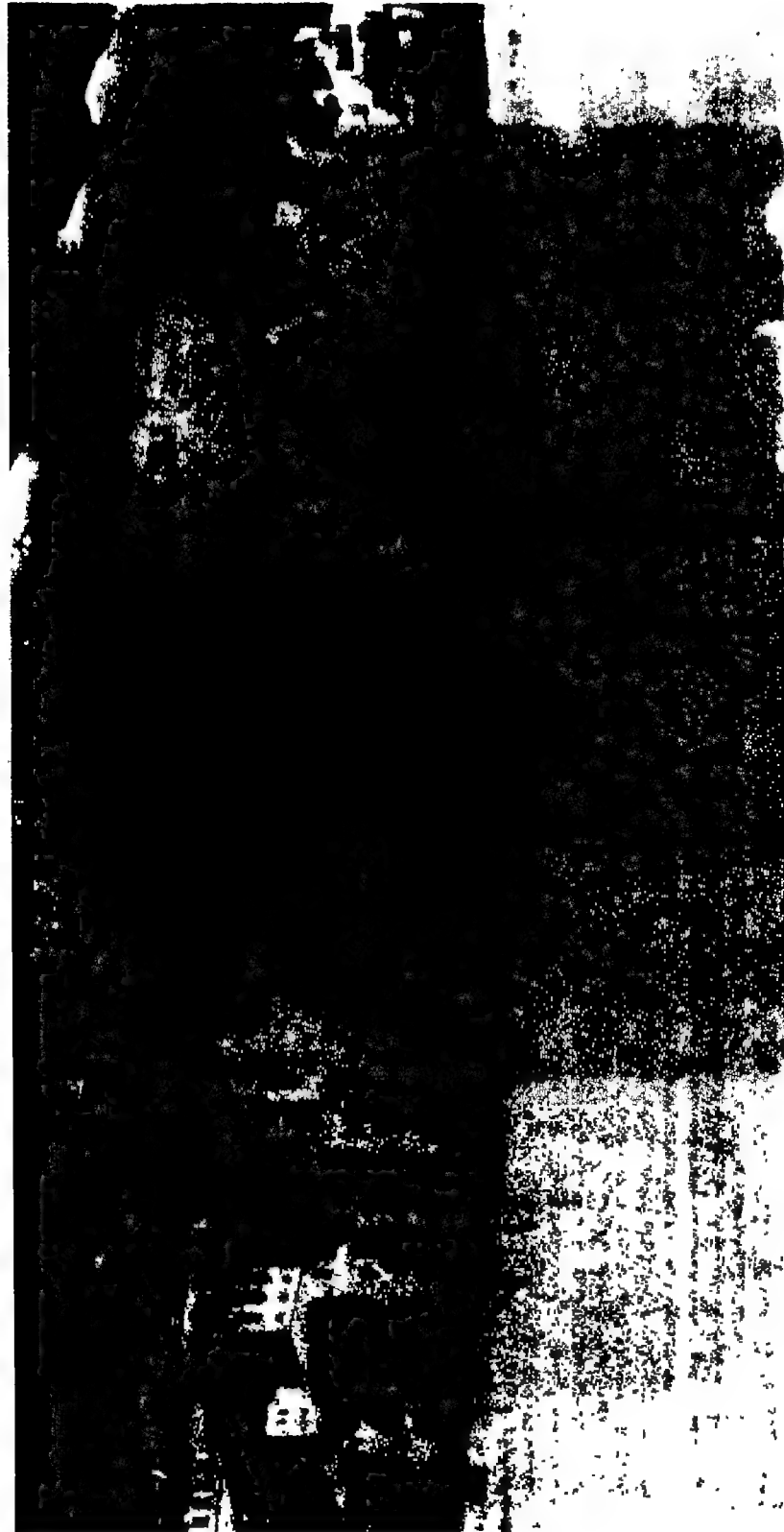
لوحة (١٥) .

مسجد ابن طولون : عقود القباب المظلة على المهيمن ، وقد بنى الإطريق المتوجة لزين بطون
المقدون تكرار - تصوير عبد .



لوحة (١٦) .
طريق اللاويون .

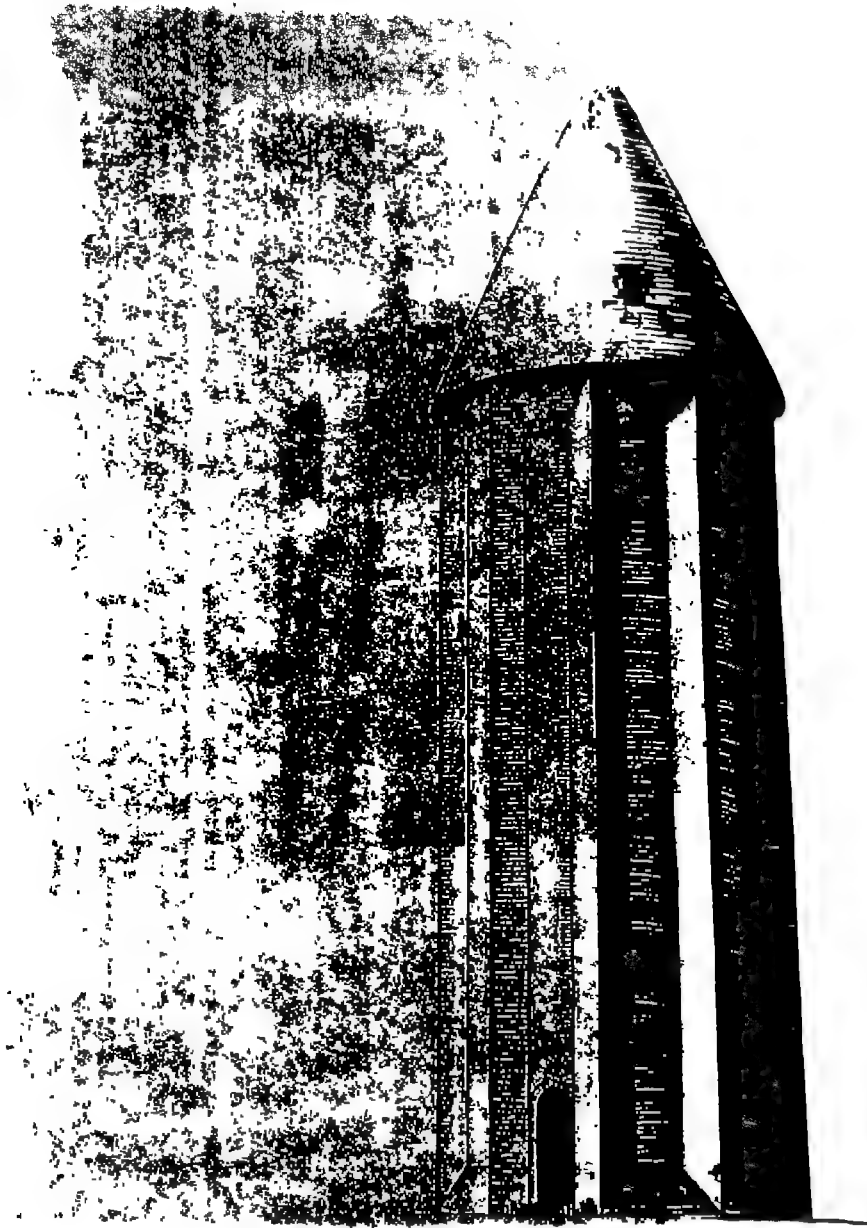




لوحة (١٨) -
مدرسة رجب بن السلطان حسن ، ارضة طهيرة اقزوي حركت .

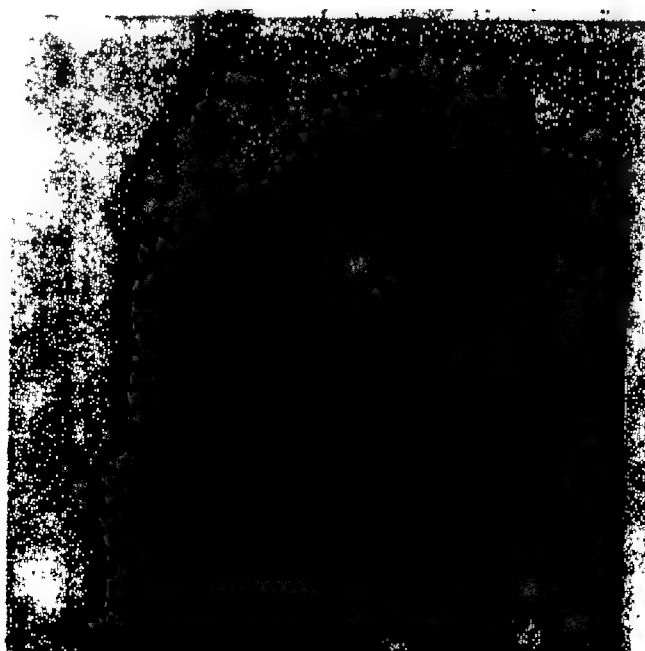
٥٢٧

القدم الجمالية على العنقود الاسطوئية



لوحة (١٩)

جرجان : ضريح جنيد بن الحارث



السلطانية : مقبرة خروفا بنده (في الحاجر) تسمى بـ (كلب هذه السلطنة)





لوحة (٢٢) -

سهل البدوية - لوحة مملوكة من هاني .

لمدينة نيويورك جاذبية خاصة تجلب لب وأفئدة الفنانين . ومن بين مفااتها وعوامل الجذب اليها المتاحف والجاليريات الخاصة ، واحتشاد الفنانين العاملين في شتى مجالات الابداع ، وتحدي الثقافات وأشدها حيوية ، ووجود جمهور ذي وعي فني ، وتوفير عدد كبير ومتنوع من الوظائف التي لا تقتضي التفرغ الكامل ، مما يمكن الفنانين من كسب لقمة الخبز دون أن يستغلوا الوقت والجهد اللازمين للإنتاج الفني .

ولا غرو اذن أن تؤدي كل هذه العوامل الى بزوغ مدرسة نيويورك كنتيجة طبيعية بدون تخطيط مسبق مرسوم . فقد نشأ عن لقاءات الفنانين ذوي الميول الطليعية ، عن طريق المصادفة في بداية الأمر ، ما يشبه شبكة فضفاضة من المعارف . وقد أدى نشوء هذه الشبكة بدوره الى تنظيم « مشهد » فرض نفسه على عدد من أماكن الاجتماع شبه العامة والعامة . ويقول « زوياس Dzubas » وهو يسترجع تلك الحقبة « إن الضغط الهائل للعالم الاجتماعي المحيط بنا كان الدافع وراء نمو « جيتو » الفنانين ، على حد قول « موزويل Motherwell » ، ولكن الفنانين تقاربوا لأسباب أخرى غير الاغتراب عن المجتمع الأمريكي . فقد كانوا يتقاسمون تقريبا حساسية مشتركة ، ووعيا بما قضى نحبه وما ظل على قيد الحياة في الفن ، ومن ثم ، فقد مثلوا الجمهور الأولي لعمل بعضهم الآخر . كما كانوا يجتمعون بصورة متقطعة لمجرد الرغبة في التلاقي ، وقد أشارت المذكرات التي تؤرخ لهذه الحقبة الى الحفلات المتكررة ، ووجبات الطعام المتقاسمة - والمرح والاستمتاع والتواصل . وإلى جانب ذلك ، كانت هناك حاجة جماعية الى الشعور بالطمأنينة والحاجة الى اليقظ بمشاعر القلق الى الأقران والنظراء ويقول روبرت روشنبرج Rauschenberg إن الظهور في تجمعات

الحركة الفنية في أمريكا

أحمد محمود مرسي

الفنانين كان شيئاً هاماً لأنه كان يتيح للمرء أن يظهر وجهه على أمل التعرف عليه كفنان .

وأهم من كل ذلك ، الرغبة في تبادل الآراء ، واللذة عن فرضيات المرء الجمالية وترويضها ، كما كان الكشف عن خواطر ومشاعر المرء الباطنة ، هو الأسلوب اللفظي الذي كانت نبرته تتسم بالعنوانية . ويتذكر زوباس هذه العملية باعتبارها « نوعاً من البحث المتبادل . وكان البحث يجري بصورة فردية ، ولكن عندما تكون في جمع من الناس ، تشعر بأن هناك عملية نماء ديناميكية ... لقد كانت تلك العملية هي التي ربطتنا ببعض ... ذلك الدفع الذي لم يتحدد أو يأخذ مساره بعد^(١) . وقد ساعدت المقابلات الشخصية وتبادلات المعتقدات الراسخة الدائمة على نشوء وسط تغذية استرجاعية دائمة ووعي متبادل وجدل جاد ، بطبيعة الحال . فهذا التعليق المستمر من جانب فنانين وأشخاص يحترمهم الفنانون كان يعطي للعمل الفني قيمة على الأقل لأنه كان يشير إلى أن العمل قد شوهد وعومل بجدية ، وكان له آثار ، وكانت الحاجة إلى النقاش من اللاحاح بمكان ، حتى إن المحادثات الخاصة في مراسم ومسكن الفنانين ، أو حتى في الحانات والمطاعم التي كانوا يرتادونها ، لم تكن تبدو مناسبة ، فشكّل الفنانون محافل يستطيعون أن يواجهوا فيها جمهوراً ، يتألف أساساً منهم ، ولكنه يضم أيضاً النقاد وأمناء المتاحف وأصحاب الجاليريات وجامعي المقتنيات الفنية والأساتذة وطلاب السنوات النهائية بمعاهد الفنون ورواد الطليعة في الفنون الأخرى .

ويبدأ الاهتمام والحماس ، دعم الجمهور الفنانين وأسهم في إقبالهم على الانتاج بحرارة وتوهج وقد كانت

الطاقات التي ولدت الحوار شبه العام ، وتولدت عنه ، وما تنطوي عليه من احساس بالمجتمع الحيوي ، كانت مبهجة للمساهمين الى حد أن معظمهم كانوا يدركون أنهم شهود ظاهرة نادرة ، ثقافة حية وأمريكية .

لقد نظم فنانون الطليعة في نيويورك أنفسهم بسهولة نسبية لأن معظمهم كانوا يعيشون في نفس الحي في مانهاتن : منطقة منخفضة الارتفاعات في قاع المدينة بمانهاتن ، داخل وحول حزام بين الشارع الثامن والشارع الاثني عشر ، شمالاً وجنوباً ، وبين الطريقين الأول والسادس على الجانبين الشرقي والغربي ، وقد أطلق على هذه المنطقة فيما بعد الشارع العاشر حيث إن امتداد هذا الشارع بين الطريقين الثالث والخامس كان يمثل طريقاً وسط المنطقة . وفي هذا الشارع وحده ، في سنة ١٩٥٦ ، كانت توجد مراسم عدد كبير من الفنانين ، من بينهم جولد بروج Goldberg ، وجستون Guston ، وكون Kohn ، ودي كوينج De Kooning ، وريسنيك Resnick ، وفسينت Vicente . وعندما كون فنانون شبان في منتصف وأواخر الخمسينيات جاليريات تعاونية كانت معظمها تقع في نفس الشارع جاليريات تاناجر Tanager ، وكامينو Camino ، ويراتا Brata ، وإيسريا Area ، ومارش March . ولم يكن يعيش ويعمل ويعرض عدد كبير من الفنانين في المنطقة المحيطة بشرقي الشارع العاشر فتحسب ، ولكن أماكن تجمعهم كانت على مسافة خطوات من هذه المنطقة : حانة شارع سيلر والكلوب ، ومدارس الفن التي تبنت الحدائق : مدرسة هوفمان Hofman ، ومدرسة أميدي أوزنغانت ، ومدرسة موضوعات الفنان The Subjects of the Artists ، وقسم التربية الفنية بجامعة نيويورك

(١) مقابلة أجراها إيرفينج سالدر مع زوباس .

آرب Jean Arp ، وبازيوس ، وكيج Cage ، وجوزيف كورنيل Cornell الذي كان يعرض أفلامه ، وهربرت فيربر Ferber ، وفريتز جلارنر Glarner ، وجوتليب Gottlieb ، وهاري هولتزمان Holtzman ، وريتشارد هولسنيك Huelsenbeck ، ودي كونينج De Kooning ، وموذرويل ، ونيومان ، ورينهارت Reinhart ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، وروثكو . وكان آخر حدث لاستوديو ٣٥ مؤتمر مغلق استمر ثلاثة أيام في شهر أبريل ١٩٥٠ سجلت محاضر جلساته بالاختزال ، وقد حررها موذرويل ورينهارت وجودنو ، ونشرت في كتاب « الفنانون المحدثون في أمريكا »^(٢).

وفي أواخر خريف ١٩٤٩ ، أنشأ دي كلونينج وكلاين Kline ، ورينهارت وتوركوف Tworckov ، وأصدقائهم في قاع المدينة ، ومن بينهم ريسنيك الأصغر سنا ، الكلوب Club الذي كان يسمى في بعض الأحيان « نادي الشارع الثامن » أو نادي الفنانين ، واستأجروا مكانا للاجتماع فيه بالمبنى رقم ٣٩ الكائن بشرفي الشارع الثامن (على مسافة باين من استوديو ٣٥) . وقد تحول الكلوب الى بؤرة لنشاطات مدرسة نيويورك لأكثر من عقد من الزمن ، وكانت فعاليته الرئيسية مناقشات مجموعة تعقد في ليالي الجمعة ، ومناقشات مائدة مستديرة جرت في ليالي الأربعاء ، حتى عام ١٩٥٤ ، وقد دعى فنانون شبان الى عضوية النادي ، ومن بينهم علي سبيل المثال روتشنيج ، وفرانكثالر Frankenthaler في نهاية ١٩٥١ ، وفي السنة التالية ، ليزلي ، ولاري ريفرز ، وجوان ميتشيل ، وجريس هارتيجان ، وجولد نبرج . ولم يكن قد انقضى أكثر من عام على عضوية الموجة الأولى من

ومحترف ستانلي ويليام هايتر رقم ١٧ (Stanley William Hayter Atelier 17)

وقد ساعد القرب الجغرافي على التبادل الدائم لزيارات المراسم التي كانت بمثابة الشبكة التي نسجت مجتمع الفنانين وحثت على الالتقاء في أماكن عامة وقد بدأ الجيل الأول العملية ، وسرعان ما أشركوا طلابهم والفنانين الشبان في نشاطاتهم . وفي خريف ١٩٤٨ ، أنشأ موذرويل وبازيوس - وروثكو ودافيد هير (انضم اليهم فيما بعد نيومان) مدرسة « موضوعات الفنان » في شقة بالمبنى رقم ٣٥ شرقي الشارع الثامن . ولتوسيع تجربة طلابهم ، كانوا يدعون فنانين آخرين للتحدث الى الطلاب في أمسيات الجمعة ، وكانت هذه الجلسات تفتح للجمهور . وكان يحضرها كل المهتمين بالفن الطليعي ، وقد أغلقت المدرسة في شهر مايو ١٩٤٩ ، واستأجر المكان ثلاثة أساتذة بادارة التربية الفنية بجامعة نيويورك - روبرت ايجلهارت Robert Iglehart ، وهيل وودروف Hale Woodruff ، وتوني سميث Tony Smith - لتوفير مراسم إضافية لطلابهم ، وكان من بينهم جودنو Goodnough ، وليزلي Leslie وريفرز Rivers ، وكان سميث أكثر هؤلاء الأساتذة نشاطا في الحقل الفني في نيويورك ، وأقربهم الى الفنانين وبصفة خاصة بولوك Pollock ، ونيومان Newman ، وروثكو Rothko ، وستيل Still ، وقد ألهمت أفكاره التأملية عن التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism العديد من الفنانين الشبان . وبمساعدة عدد قليل من الطلاب ، وبصفة خاصة جودنو ، وأصل سميث محاضرات أمسية الجمعة بالرسم الذي غير اسمه الى استوديو ٣٥ . وكان من بين المحاضرين بمدرسة موضوعات الفنان واستوديو ٣٥ جان

(٢) الفنانون المحدثون في أمريكا - تأليف روبرت موذرويل ولد رينهارت (نيويورك : ويتون شولتز ، ١٩٥٢) .

نقل عن كتابة « مدرسة نيويورك » تاريخ هذه الحقبة ، مسؤولا عن برامج ليلة الجمعة في ١٩٥٦ .

وفي عام ١٩٥١ قرر عدد كبير من أعضاء النادي المؤسسين عرض أعمال مدرسة نيويورك في التصوير والنحت على الجمهور . وقد طلبوا الى ٦١ فنانا أن يقدم كل منهم عملا واحدا ، وخزنت جميع الأعمال المقدمة في مخزن شاغر بشرقي الشارع التاسع . وأطلق على هذا الصالون معرض الشارع التاسع . وقد تضمن أعمال ١٣ فنانا شابا على الأقل ، من بينهم فرانكنثالر Frankenthaler ، وهارتيغان Hartigan ، وإيلين دي كونينج وروبرت دي نيرو وستيفانلي وجولد برج ، وكان اشتراك هؤلاء الفنانين يعني أن الجيل الثاني قد دعى من جانب أقرانهم الأكبر سنا للاشتراك على قدم المساواة ، تقريبا في نشاطات جماعية . وقد اعتبر الفنانون أن معرض الشارع التاسع قد حقق قدرا من النجاح يكفي للتفكير في معرض آخر ، وفي سنة ١٩٥٣ قاموا بتنظيم معرض في جاليري ستابل Stable ، ثم تحول المعرض الى حدث سنوي حمل اسم « سنوات ستابل » . وكانت العروضات تختار بواسطة لجان من الفنانين تنتخبهم لجنة السنة السابقة . وفي عام ١٩٥٦ ، بدأ الجيل الثاني ، وبصفة خاصة الأعضاء الذين كانوا يتمون الى الشارع العاشر ، يقيمون على لجان الاختيار كما فعلوا بالنسبة لإدارة النادي .

وفضلا عن « النادي » كانت « حانة سيدار » القرية من ساحة الجامعة التي تقع على مبعدة من الشارع الثامن ، الملتقى الذي يتجاذب فيه الفنانون الأحاديث الخاصة ، وكان الفنانون وأصدقائهم - وبصفة خاصة أولئك الذين كانوا يعيشون في قاع المدينة - يستأنسون بديكور الحانة الذي كان يميل الى اللون الرمادي الكاوي . حتى إنهم استطاعوا أن يقنعوا صاحب الحانة

الفنانين ، حتى طلب اليهم في عام ١٩٥٢ الاشتراك في مجموعات المناقشات بليالي الجمعة ، وقد شكلت مجموعة خاصة بالتعبيرية التجريدية من الأعضاء فريليشر Freilicher ، وهارتيغان وليزلي وميتشيل وأوهار وريفرز ، وكان يدير المناقشة جون مايرز Myers . وقد تناولت مناقشات الكلوب كل القضايا الجمولية التي يمكن تصورها ومع ذلك فقد كانت هناك موضوعات متكررة ، وكان أكثرها مناقشة أساسا هوية المجموعة وماهية التغييرات التي طرأت على مدرسة نيويورك مع تقدم الخمسينيات ، والجدير بالذكر أن مسألة مجتمعهم المتنامي والمتغير لا بد قد شغلت كلا الجيلين الأول والثاني . وكانت المعلومات التي تنقل الى أعضاء النادي الجدد مفيدة لهم ، ولكن الأهم من ذلك أنها كانت تتيح الفرصة للقاء ومصادقة أقرانهم الأكبر سنا ، رواد التعبيرية التجريدية ، وفناني جيلهم .

وكانت أكبر مجموعة فنانين بالنادي وأكثرهم نشاطا المجموعة التي كانت تلف حول دي كونينج ، ومن ثم فقد حظيت الأساليب الانثائية بأوفر قسط من الاهتمام ، بالرغم من أن عضوية النادي كانت متنوعة الى حد احتواء أى موقف جمالي .

وفي نهاية ١٩٥٢ ، بدأ يقل تردد الجيل الأول على النادي ، بينما أخذت أعداد متزايدة من الفنانين الشباب تنضم الى عضويته . وفي عام ١٩٥٥ ، عين جيل الفنانين الثاني من أمثال براش Brach ، وستيفانلي Stefanelli في لجنة اختيار الأعضاء وهي اللجنة المسؤولة عن إدارة النادي . وفي تلك السنة أيضا ، توقف نشاط فيليب بافيا وكان بمثابة المحرك الرئيسي ، واضطلع الفنانون الشباب الذين يتمون الى الشارع العاشر بمسؤولية إدارة النادي الذي اتخذوا منه محفلا لهم وبصفة خاصة بعد أن عين ساندلر Sandler الذي

وقد درس عدد كبير من فناني الموجة الأولى على يد هوفمان ، ومن بينهم على سبيل المثال فرانكستيلر ، وجسودنو ، وكابرو ، وريفرز ، وستانكوويتز Stankiewicz ، وكان من الطبيعي - نتيجة لالتقاء تلاميذ هوفمان يوميا في مدرسة صغيرة - أن تنمو وشائج وثيقة بقي كثير منها طوال العمر . ولكن هوفمان نفسه دعم ميولهم المشتركة . وكما ذكر أحد التلاميذ : « لقد حول فصله ، من خلال قوة الشخصية ، الى مواقف لطاقة استطاع التلاميذ من خلالها أن يتعلموا من بعضهم الآخر أكثر مما تعلموه منه »^(٣) وقد استمر الشعور الجماعي خارج فصول المدرسة . وفي الواقع كان هذا الاحساس من القوة بحيث قامت مجموعتان ، مؤلفتان بدرجة كبيرة من تلامذة هوفمان السابقين ، بانشاء جاليريات جديدة ، مثل الهانسا ، وكان يحمل اسم هوفمان ، ثم غير الى « جيمس » .

والتقى عدة أعضاء من فناني الجيل الثاني ، مثل جون تشامبرلين Chamberlain وكنيث نولاند وروشنبرج ، أثناء دراستهم بكلية بلاك ماونتن ، في كارولينا الشمالية . وكانت هذه المدرسة التجريبية ترمي الى إنجاز مشروعات - انشاء مجتمع يتقاسم الأفراد فيه أغراضا ومسؤوليات مشتركة ، وتخلق مناخ يساعد على ازدهار فن رفيع « وكان برنامج كلية بلاك ماونتن من الابتكار ، وكان القائمون عليها من الابداع بحيث اجتذبت معظم فناني الطليعة في الأربعينيات والخمسينيات (حتى أغلقت في سنة ١٩٥٦) بكثير ما شهدت الكلية مؤلفين موسيقيين مثل كيج Cage ، وستيفان وولب Wolpe ، ومصممي الرقصات مثل ميريس كانيجهام ، والمترجمة ماري كارولين ريتشاردز ، ومهندس المناظر باكمينستر فولر ، والناقد اريك بتلي

بالعدول عن قرار كان قد اتخذته لتجديدها . فقد اعتبروا أن ذلك الطابع المحايد كان بمثابة علامة الجدية ، وهو ما كان يتفق مع تصورهم للفنان « كخالق » وليس « كعائش خلاق » ، سواء بأسلوب البوهيمية ، أو عالم « الموضة » ويضاف الى ذلك ، أن ديكور حانة سيدار الكابي قد أثنى البوهيميين بقرية جريتش Green-wich village والمتسكعين بطريق ماديسون عن التردد على الحانة . ولكن الحانة لم تكن عادية بحيث تستخدم جهاز تليفزيون لاجتذاب سكان الحي . فقد أصر الفنانون على عدم دخول التليفزيون الى الحانة حتى لا يشوش على مناقشاتهم ، باستثناء أوقات اذاعة مباريات البطولة العالمية لكرة القدم حيث كان يسمح باستئجار جهاز تليفزيون ، وقد أذعن صاحب الحانة لرغبتهم . كما كان الفنانون الشبان يلتقون بنظرائهم في افتتاحيات المعارض بجاليريات الشارع السابع والخمسين ، مثل بيتي بارسونز Betty Parson ، وصمويل كوترز Kootz ، وسيدني جانيس Sidney Ganis التي مثلت الجيل الأول ، ثم أخذت مع مرور الوقت تنظم معارض لفناني الجيل الثاني .

لقد كان إحساس الجيل الثاني « بالأسرية » أقوى من إحساس الجيل الأول . ولكن عدیدا من الفنانين التقوا في معاهد الدراسة وكونوا مجموعات خاصة بهم قبل دخولهم وسط مدرسة نيويورك . فقد واطب معظمهم على الحضور في مدارس بمنطقة قاع المدينة ، وبصفة خاصة مدرسة هانز هوفمان للفنون الجميلة . وفي خارج نيويورك ، كان الفنانون الشبان يلتقون بصفة أساسية بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة بسان فرانسيسكو ، وكلية بلاك ماونتن بكارولينا الشمالية ، وعدة مدارس في باريس حيث كان الأمريكيون يتجمعون معا .

(٣) روبرت ريتشبرج Richtenberg ، دوسه تلامذة هوفمان .

أصيلا ، ولكن كانت له جذور لم ينسها أبدا في ريف شرقي بنسلفانيا الرمي حيث مناجم الفحم . . . وكان في وسعه أن يتلاعب بالحياة حتى تصبح متعة ، ولكنه كان يؤمن بأن جميع الفنانين يعيشون في وحشة .

وكان ملايين على معرفة تامة بالفن ، وكان في وسعه أن يتحدث عنه بمعرفة واسعة وباستفاضة إذا أراد^(٤) .

وقد مال تلامذة بلاك ماونتين السابقون ، ممن استلهموا كلاين وفناني الجيل الأول الآخرين ، الى تبني الأساليب الانثائية ، أما الذين التفوا حول كيچ ، منذ روشنبرج ، فقد تأثروا بجمالية كيچ التي أخذ نفوذها في الاشتداد مع تقدم العقد . وفي سنة ١٩٥٥ ، التقى روشنبرج بجونز Gohns الذي كان يقع مرسمه في نفس المبنى ، ولم يمض وقت طويل ، حتى قدمه الى كيچ . وقد توثقت علاقتها الى حد أن الفنانين أنفقا من جيبيهما على تنظيم حفل شامل لموسيقا كيچ .

وكان كيچ ، قبل إقامة الحفل بعام ، يدرس مادة التأليف الموسيقي بالمدرسة الجديدة للبحوث الاجتماعية التي كان من تلامذتها كابرو kaprow ، وبعد ذلك جورج برشت وآل هانسن وديك هيجينز وجاكسون ماكلو . وقد شجع كيچ تلامذته على التجريب في مجال المسرح . وسرعان ما انضم فنانون شبان آخرون الى تلامذة كيچ في نشاطاتهم . وزار أصدقائه - من بينهم جورج سيجال Segal ، وجيم داين Dine ، ولاري بونز Poons - بعض فصوله . وقد تصادق داين الذي انتقل الى نيويورك في ١٩٥٩ ، مع كابرو وهويتمان Whitman (الذي كان طالبا بجامعة روتجرز مع كابرو) ، وأولدنبرج Oldenberg ، ثم بعد ذلك جونز وروشنبرج . وقد تأثر أولدنبرج بمحاضرة ألقاها

ريول جودمان ، والشعراء ادوارد دالبرج وأولسون وكريلي ، وروبرت دانكان ، والمصورين الفوتوغرافيين هاري كالاهاان وآرون سيكايند ، والمعماري ولتر جروبيوس . وفي مجال الفنون المرئية كانت الروح الرائدة الفنان جوزيف البرز Albers ، ولكن كان يزور الكلية طوفان من الفنانين والنقاد من نيويورك بصورة أساسية ، وبصفة خاصة أثناء الدورات الصيفية ، ومن بينهم موزدويل (١٩٤٥) ، وويليم والين دي كونينج (De Kooning) ، وثيودوروس ستاموس ، وكليمنت جرينبرج (١٩٥٠ Greenberg) ، وكلاين Kline وتوركوف Tworokov (١٩٥٢) ، وفينست (١٩٥٣) .

وقد كون خريجو كلية بلاك ماونتين الذين أتوا الى نيويورك مجموعتين فضفاضتين : واحدة كانت ترتاد حانة شارع سيدار ، في معظم الأحيان بصحبة كلاين Kline ، والثانية كانت تلتف خلف المؤلف الموسيقي كيچ Cage ، وكانينجهام الذي كان يتعاون معه كمسؤول عن الموسيقى منذ ١٩٤٣ وتلتقي بصورة متقطعة في أمسيات الموسيقى بمسكنه . أما دور كلاين فجدير بالتنويه لأن كثيرا من الفنانين الشبان قد تأثروا بأسلوبه في الحياة . وفيما يلي وصف هاري جوخ Gough له :

« كان يحب احتساء البيرة في حانة سيدار والشاي في الرسم وكان يستطيع أن يلعب دور المفتون بنفسه أو المهرج ، ويقلد تيد لويس ، ووالاس بيرري أو الممثلة ماي ويست ، ويتحدث عن السجاد والسيارات الكلاسيكية القديمة وخيول جيريكو ، والبيسبول ، وبارون جروس كان يحب الجاز ، وفاجنر كان نيويوركيا

(٤) هاري جوخ « التجريد الرومانسي للفرايز كلاين » مجلة Art forum عدد الصيف ١٩٧٥ .

الكاملة عن أي شيء يفعله . . . » وكان اثنان من أشهر حواربي ستيل ولاء أرنست بريجز ، وادوارد داجمور Dugmore من بين فناني كاليفورنيا الذين انتقلوا الى نيويورك . وقد حقق كلا الفنانين شروط ستيل لفن رؤيوي وموقفه الأخلاقي ودعوته الى تحطيم الأصنام في تفكير الجيل الثاني . وقد التقى عدد كبير من الفنانين الذين استقروا في نيويورك أثناء دراستهم في باريس في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، ومن بينهم نورمان بلوهم Bluhm ، وبول جنكنز Genkins ، والسورث كيل Ellsworth Kelly ، ونولاند Noland .

وقد أسهم في تنظيم مجتمع مدرسة نيويورك نقاد الفن : جرينبرج Greenberg ، وهس Hess ، وهارولد روزنبرج Rosenberg ، والمؤرخ شابيرو Schapiro ، وقد دأب جميعهم على زيارة مراسم الفنانين والتقريب بينهم . وكانت محاضرات شابيرو تجتذب معظم فناني الطليعة . وقد كان دوره كمعلم في تطوير الجيلين ملها . وقد وصف كابرو انفعال الفنانين وهم ينصتون الى نقده لأعمالهم . وقد كان نصيرا كبيرا للفنانين الشباب الى جانب كونه مؤرخا غير عادي .

وكان جرينبرج مكتشف بولوك Pollock ومن أوائل أنصار التعبيرية التجريدية . وكانت مقالاته النقدية المنشورة في « ناشون » و « بارتيزان ريفيو » تحظى بقدر من الانتشار والاحترام لم يبلغه ناقد آخر . بينما كان هس Hess أقرب في العمر من أعمار فناني الموجة الأولى . وقد كتب أول مؤلف يتناول الجيل الأول (١) . وقد شغل خلال الخمسينيات منصب رئيس التحرير التنفيذي لمجلة Art News التي كانت في ذلك الوقت

كابرو « بالنادي » في ١٩٥٨ ، ويتمائله التشخيصية المطلية بالقار ، ويمقال كتب عن بولوك (٥) . وقد تقابل كلاهما في تلك السنة ، وقدم كابرو أولدنبرج الى زملائه . كما تصادق أولدنبرج مع جرومز Grooms ، الذي عرض في ١٩٥٨ عمل أولدنبرج في نيويورك لأول مرة برسمه الذي حوله الى جاليري . وكانت مجموعة الفنانين الذين تأثروا بتدريس كيج ، وقاموا بتنظيم أنفسهم في المجموعة السمية - المرئية لمدينة نيويورك ، يجتمعون في صباح أيام الأحد في مقهى بشارع بليكر Bleecker يعرف باسم « ايتوم » حيث كانوا يمارسون التمثيل ويسجلون الملاحظات التجريبية على أشرطة ، وكانت هناك مجموعة أخرى من فناني الجيل الثاني ، وقد تعارف بعضهم على الآخر أثناء دراستهم بمدرسة كاليفورنيا للفنون الجميلة ، بمدينة سان فرانسيسكو . وقد أصبحت هذه المدرسة الفنية - تحت رعاية وجلاس ماكاجي Macagy خلال المدة من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠ - واحدة من أكثر المدارس الفنية حيوية وتطلعا الى التقدم في أمريكا . وقد ألف ماكاجي بين مجموعة من المدرسين المرموقين ، ومن بينهم ستيل Still (من ١٩٤٦ الى ١٩٥٠) ، ورونكو Rothko (في فصلي صيف ١٩٤٧ و ١٩٤٩) ، ورينهارت (في صيف ١٩٥٠) . وكان ستيل صاحب أكبر تأثير . فهو لم يقم بتدريس آلية التصوير ، ولكنه حاول أن يتحرر تلامذته من « الابتدال » والتقاليد « لا أريد أن يقلد فنانون آخرون عملي - إنهم يفعلون ذلك بالرغم من أنني أحذرهم - ولا أريد منهم إلا أن يتجهجوا مثلي في الحرية والاستقلال من جميع التأثيرات الخارجية المنحلة والمفسدة » . وقد ذكر جون شولر أن ستيل Still قد نقل « فكرة أن الفنان لا قيمة له ما لم يقبل المسؤولية

(٥) آلان كابرو « تراث جاكسون بولوك ، Art News ، أكتوبر ١٩٥٨ ، صفحات ٢٤-٢٦ و ٥٧-٥٥ .
(٦) Thomas B. Hess, Abstract Painting: Background and American Phase, New York: Viking Press, 1951.

معهم ، ومن بينهم زملاء الدراسة جين فوليت Gean Follet ، وكابرو ، وستانكيويتز Stankiewicz ، وفي ١٩٥٢ استأجروا مكانا جاليري في شرقي الشارع الثاني عشر وأطلقوا عليه اسم « هانسا » Hansa « اسم استاذهم » ، وفي ١٩٥٤ نقلوا الجاليري الى أعلى المدينة جنوبي « سنترال بارك » ، وكان عدد الأعضاء المساهمين في جاليري هانسا يتراوح بين عشرة وخمسة عشر فنانا ، يدفع كل منهم حصة شهرية تتراوح بين ١٠ و ٣٠ دولارا ، وفي ١٩٥٥ عين الجاليري ريتشارد بيلامي Richard Bellamy ثم ايفان كارب ، مديرين .

لم يكن أعضاء جاليري هانسا يلتزمون بأي برنامج جمالي كمجموعة . وقد تراوح عملهم ، في الواقع ، بين التجريد الخالص والواقعية ، ومع ذلك كان هناك اتجاهان عامان . فكان عدد كبير من الأعضاء يميلون الى الواقعية التصويرية مع قناع تعبيرى ، مولر على سبيل المثال ، القائد الروحي لمجموعة تضم كان ، وباسيليس ، وكابرو . وكانت المجموعة الثانية تستخدم في بناء عملها الفني الى حد كبير أشياء جاهزة مما تقع العين عليها في أي مكان ، ونذكر من بينهم ستانكيويتز وفوليت ، وبعد ١٩٥٧ كابرو ، وهويتمان الذين تأثروا بالموسيقى كيچ . ومن فناني جاليري هانسا الآخرين الذين كانت أعمالهم تتباين في هذا الاتجاه ، نذكر تشامبرلين ، ولوكاس ساماراس ، وجورج سيجال . وكان جاليري هانسا التعاوني في ضائقة مالية بصورة عامة ، على غرار معظم التعاونيات الأخرى . ولكن مشكلته الأساسية كانت هي التوصل الى اتفاق على من يعرض لهم . وفي عام ١٩٥٨ ، بدأ الجاليري يتدهور ، بعد أن توفي مولر ، وانتقل ستانكيويتز الى جاليري « ستابل » Stable وقد أغلق في السنة التالية .

أما جاليري « تيور دي ناجي » الذي افتتح في

أهم مجلة فن في أمريكا ، وكان مسؤولا الى حد كبير عن تحويلها الى صحيفة لأسرة مدرسة نيويورك بصفة عامة ، وبصفة خاصة للفنان دي كونينج وحلقته بقاع المدينة . أما الناقد روزنبرج ، فقلما كتب عن فنانيين كأفراد ، ولكن مقالاته العامة ، وبصفة خاصة « مصورو الفعل الأمريكيون » ركزت الاهتمام على التعبيرية التجريدية وأثارت الاهتمام بالجدل حول فرضياتها الجمالية .

وقد مالت الموجة المبكرة للجيل الثاني الى العرض في ثلاثة جاليريات : جاليريان تعاونيان ، جاليري شارع جين وهانسا ، وجاليري تجاري ، « تيور دي ناجي » Tibor De Nagy ، وخلال وجوده من ١٩٤٤ الى ١٩٤٩ كانت عضوية جاليري شارع جين تكاد تفتقر على تلامذة هوفمان السابقين ، من أمثال بلين Blaine ، وريفرز Rivers . ولم يكن هؤلاء الفنانون يتجهون جمالية مفردة ، ولكن « بلين » كانت المحركة الأولى . وفي أواخر الأربعينيات تأثر فنانون حلقتها بموندريان Mondrian ، وآرب Arp ، وليجي Leger ، وخلال العقد التالي تحولت مع عدد من فناني شارع جين الآخرين عن الفن التجريدي الى التصوير التشخيصي ، متأثرين بصفة أساسية ببونار ، وسوتين ، وسيزان ، ودي كونينج .

وفي نهاية ١٩٥١ نظمت مجموعة من تلامذة هوفمان معرضا لأعمالهم في مرسوم وولف كان Wolf Kahn ، وفيليكس باسيليس Pasilis ، الكائن برقم ٨١٣ برودواي ، وقد اتخذ المعرض اسمه من هذا العنوان . وقد تضمن أعمالا لمایلز فورست . وجريللو ، وباسيليس ، وكان ، ومولر ، وليستر جونسون ، وقد أثار المعرض حماس فورست ، وكان ، ومولر ، وباسيليس حتى إنهم قرروا أن ينشئوا جاليريا تعاونية ، ووجهوا الدعوة لفنانين آخرين للاشتراك

صلب تصوير الخمسينيات منها الى فناني جاليري شارع جين وهانسا . وعندما تورط فنانون دي ناجي في المنافسة بين دي كونينج وبولوك وتعرضوا للضغط للاختيار بين الانضمام الى معسكر دي كونينج أو البقاء خارج المعركة ، اختار معظمهم الانضمام باستثناء الفنانة فرانكنشيلر .

وكان دي كونينج محط اعجاب واسع وذا تأثير كبير كفنان . ولكنه أعطى للفنانين الشباب أكثر مما أعطوه من تقدير . فقد كان متاحا على عكس بولوك الذي كان يعيش بعيدا عن نيويورك في ايست هامبتون . وكان النموذج لأسلوب حياة تركز في المراسم الكاثنة في شرقي الشارع العاشر وما حوله ، وحانة شارع سيدر و « النادي » وكان الفنانون الشباب ينجذبون الى هذه الحياة ولا غروفا أمتع أن يجد المرء نفسه لا في صحبة دي كونينج وحده ، ولكن أيضا كلاين ، وجاستون ، والكثير من الفنانين الموقرين الآخرين ، الى جانب نقاد من أمثال هيس وروزنبرج ، والفنانين الذين كانوا يعالجون النقد في مجلة « آرت نيوز » من أمثال لين دي كونينج ، وبورتر ، وجودنو ونقاد الرقص اديون ديني ، والرسوم المخرج السينمائي - المصور الفوتوغرافي رودولف بوركهاردت Burkhart ، وأمثال أصحاب الجاليريات ايمان وليو كاستيلي Leo Castelli وشعراء من أمثال أوهارا ، وأشبيري ، وشويلر ، وجست وكوتش . وقد تعاون هؤلاء الشعراء الذين كان مايرز أول من نشر كتاباتهم في أعمال فنية مشتركة مع رسامي الجيل الثاني ، وباستثناء كوتش ، نشروا مقالات نقدية بمجلة « آرت نيوز » .

وبغض النظر عن دي كونينج نفسه ، كانت الشخصيات المحورية في هذه الدائرة : الشاعر أوهارا وإيلين دي كونينج . فكانت إيلين ، بغض النظر عن كونها زوجة ويليم دي كونينج فنانة وناقدة مجتrome .

ديسمبر ١٩٥٠ ، فقد مثل معظم فناني الموجة المبكرة الذين تركوا أقوى انطباع في نفوس جمهور مدرسة نيويورك (ومن بينهم النقاد وأمناء المتاحف) ، ويرجع الفضل في النجاح الذي حققه الجاليري - إلي حد كبير - الى مديره جون ب . مايرز Myers الذي كان محررا بالمجلة السورالية View ومديرا لمسرح عرائس ، وكان من أنصار أي شيء طليعي ، وقد أصبح في المواقع « امبريساريو » الفن الطليعي ، اذ كان يجمع بين ادارة الجاليري ونشر الشعر وترتيب العروض المسرحية . وكان « مثل دياجيليف Diaghilev أميركيا شابا » . وفي صيف ١٩٤٩ ، ارتد مايرز من الايمان بالفن الفرنسي الى الفن الامريكي ومن ثم قرر أن يفتح جاليري . وقد نصحته لي كراسنر بولوك أن يمثل فنانين غير معروفين ، حيث إن جاليري « بارسونز » كان قد اجتذب أهم شخصيات مدرسة نيويورك مع جاليري كوتر Kootz ، وإيمان Egan ، وقد زكى الناقد جرينبرج الذي تعرف عليه مايرز في بيت أسرة بولوك الفنانين : ريفرز ، وهارتيجان وليزلي ، وفرانكنشيلر ، ودي نيرو ، وجودنو ، ولياترلسي روز . كما توجه مايرز الى توني سميث يسأله النصيحة فصادق على الفنانين الذين اختارهم جرينبرج ، وكان ثلاثة منهم (ريفرز ، وليزلي ، وجودنو) من تلامذة سميث . وباستثناء روز ، اقيمت لجميعهم معارض بجاليري دي ناجي De Nagy . ومن بين الفنانين الآخرين الذين نظم مايرز معارض لأعمالهم خلال الخمسينيات : بلين ، وجولدبرج ، وفريليشر ، وبورتر ، والين دي كونينج ، وزوياس ، وجريللو ، ونولاند .

لم يعرف عن جاليري تيبور دي ناجي التحيز الجمالي . ومع ذلك فمعظم الفنانين الذين عرضوا أعمالهم هناك درسوا على يد هوفمان واستلهموا الفنان دي كونينج . ومن ثم كانت مجموعة دي ناجي أقرب الى

كانت كما يقول أوهارا « الألهة البيضاء » ، كانت على علم بكل شيء ، ولا تبوح منه الا بالقليل ، بالرغم من أنها كانت كثيرة الكلام ، وكنا جميعا نعبدها (ولا نزال) ، ولم يكن أوهارا شاعرا وناقدا موقرا فحسب ، ولكنه كان منظما للعديد من المعارض الجيدة لمتحف الفن الحديث ، وقد عين أمينا للمتحف في ١٩٦٦ قبل وفاته بقليل ، والأهم من كل ذلك أن أوهارا كان صديقا لفناني الموجة المبكرة ، وكان في الواقع - كما ذكر فريليشر - يلهم من يلمه بالتأييد ، لقد كان شخصية مشوقة وممتعة بقدر ما كان شاعرا رائعا ، وكان يتمتع بقدرة على الارتباط بالناس لا تفند ، فكان الجميع أصدقاءه المفضلين بل إن مورتون فلدمان كان أكثر ايجابية من فريليشر فيما يتعلق بإسهام أوهارا : « إن أهم شيء هو أن يقف شخص مثل فرانك وراءك . فهذا هو الذي يجعلك تواصل السير . وبدون ذلك لا تساوي حياتك في الفن شيئا » .

ولم يمض وقت طويل حتى انضمت الى جاليري تيور دي ناجي جاليريات خاصة أخرى في عرض أعمال الجيل الثاني لمدرسة نيويورك . وكان أهم هذه الجاليريات ستابل Stable ومارتا جاكسون ، بدأ في ١٩٥٣ ، وبوندكستر Poindexter الذي افتتح في خريف ١٩٥٥ ، وليو كاستلي Leo Castelli الذي افتتح في ١٩٥٧ . وقد استضاف جاليري « ستابل » أو الاسطبل المعارض السنوية المعروفة بهذا الاسم ، وقام بتنظيم معارض فردية للفنانين داجمور وميتشيل وروشنبرج وشولر واين دي كونينج وبريميز وأورتمان وستانكويتز واليكس كاتز . وقد نظم جاليري مارتا جاكسون معارض لسام فرانسيس وجولدبرج وبول جيتكينز والفريد جنس وليزي وموريس لويس ، وقد عرض في جاليري بوندكستر بلين وريتشارد دينكورن Diebenkorn ودي نيرو ، وجولدبرج وآل هلد

وريسنيك . ومن بين فناني الجيل الثاني الذين أقيمت لهم معارض فردية في جاليري كاستيلي في الخمسينيات : شولر وبراخ Brach وجونز وزوباس وروشنبرج وجابرييل كون .

ومع تقدم الخمسينيات ، انتقل الوافدون الجدد بأعداد متزايدة الى قاع مدينة نيويورك وقد انخرطوا في المجتمع الموجود ، وفي منتصف العقد تقريبا - بدأوا يهيمنون عليه حيث عهدت اليهم - على سبيل المثال ، ادارة « النادي » وأضاف الوافدون الجدد الى المشهد عدد ١ من الجاليريات التعاونية في وحول الشارع العاشر في المنطقة الواقعة فيما بين الطريقين الثالث والرابع . وقد أنشئت هذه الجاليريات - التي كان يديرها ويمولها الفنانون أنفسهم - لأن جاليريات أعلى المدينة المحترمة لم تكن تهتم بعرض أعمال الفنانين غير المعروفين . ولكن الجاليريات التعاونية أصبحت أيضا مراكز النشاطات الجماعية « أماكن التقاء الفنانين » وبصفة خاصة في افتتاحات المعارض في أمسيات الجمعة التي كانت بمثابة حفلات كبيرة . وقد شارك أعضاء الموجة المبكرة في فعاليات الشارع العاشر ، ولكن أبعد كثير منهم بطريقة ما منها حيث كانوا قد أنشأوا علاقاتهم الاجتماعية الأساسية في مرحلة مبكرة ، في وسط مدرسة هوفمان وجاليري تيور دي ناجي .

كان أول الجاليريات التعاونية في الشارع العاشر جاليري تناجر Tanager الذي افتتح في عام ١٩٥٢ في محل سابق بشرقي الشارع الرابع وانتقل في العام التالي الى الشارع العاشر ، وكان من بين أعضاء الجاليري - الذي أنشأه تشارلز كاجوري ولوي دود وايوليتو ووليام كينج وفرد ميتشيل - والذين انضموا اليه فيما بعد : سالي هازيليت وين اسكويث وكاتز وفيليب بيرلستين وجونسون وأورتمان . وقد عرض « تناجر » فيما قبل ١٩٦٠ أعمال أكثر من ١٣٠ فنانا ، من بينهم

رويين ، وكانت جاليريات قاع المدينة مستقلة عن بعضها الآخر ، ولكنها كانت من وقت الى آخر تتعاون بصورة محدودة تتمثل في افتتاح معارضها في نفس ليالي الجمعة وتنظيم بضعة معارض جماعية بمناسبة الكريسماس كما حدث في عام ١٩٥٧ ، مع احتفاظ كل جاليري بمسؤوليته في اختيار الفنانين المعارضين .

وباستثناء جاليري « تناجر » كان أهم جاليريات الشارع العاشر « براتا » Brata ورويين Reuben ، ومن أهم فناني جاليري براتا الرسامان رونالد بلادين ونيكولاس كروشينيك والنحات جورج سوجارمان وكانوا يتجهجون أسلوبا إيمائيا خلال الخمسينيات ، ومع حلول نهاية العقد ، بدأوا يشورون على الغموض الفضائي للفن الإيمائي ، وبدلا من ذلك أخذوا يميلون الى توضيح الأشكال والألوان .

وقد وقف جاليري رويين الذي افتتح في خريف ١٩٥٩ وحده بعيدا عن جاليريات قاع المدينة الأخرى . فقد كان - على نحوها - امتدادا لجاليري هانسا ، وقد عرض بعض أعضائه مثل كابرو وسيجال وساماراس وهويتمان هناك في البداية . ومن أعضائه الآخرين بريشت وجروومز الذي حول مراسمه المتعاقبة الى « جاليري المدينة » (١٩٥٨ - ١٩٥٩) و « متحف شارع ديلانسي » Delancey (١٩٥٩ - ١٩٦٠) ، وداين وأولدنبرج ، الذي عرض في جاليري جندسون Judson في ١٩٥٩ - ١٩٦٠ . وقد عرف جاليري رويين بموقف « كيج » Cage الجمالي وتلميذه السابق كابرو ، وكان أعضاؤه يجمعون قطعا من مواد جفزية ويصنفه أساسية القمامة ، وكانت فوضوي صانعهم المتروية وسكانيا ، ومضامينهم استجابة الفنان للمواد التي حفر عليها « التيماني » الجفزية ، وكان الفنانين المعارضون يميلون الى خلق أعمال بيئية وادخال أفعال مسرحية عليها . وكان من بين صانعي هذه الأحداث في

فنانون يقدرون بنصف هذا العدد لم يعرضوا في نيويورك من قبل ، وأقام ٢١ معرضا فرديا لفنانين من غير الأعضاء ممن لم يسبق لهم عرض أعمالهم في نيويورك ، ومن بينهم جريللو وألفرد جنسن وجابرييل كون .

كانت النزوعات الجمالية لأعضاء جاليري « تناجر » متباينة ، ولكن معظمهم كانوا يتقاسمون تعصبا ضد مدرسة « دي كونينج » ، بقدر ما كانوا يعجبون بالفنان دي كونينج نفسه ، وعلى سبيل المثال ، فان بورترتات كاتز المسطحة ، وتصوير « المجال » الرتيب لبن اسكويت وسالي هازيليت - المتأثر تأثرا كبيرا بأسلوب رابنهارت - وتجهيزات انجيلو ايبوليتو المستوحاة من دي ستيل Destael أو الصناديق السورالية التجريدية لجورج أوركمان ، ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الخمسينيات السائد . ومع ذلك ، فبالرغم من أساليب الأعضاء المتنوعة ، كانت هناك رسالة جماعية لجاليري « تناجر » وكان شارك فيها الى حد ما تعاونيات قاع المدينة الأخرى ، وهي عرض الفن الذي يؤمن الفنانون بجدارته والذي تمهله الجاليريات التجارية ، على جمهور مؤلف الى حد كبير من فنانين آخرين كانوا يمثلون في نفس الوقت دوري المشارك والمتفرج . وكان جاليري « تناجر » من جانب أعضائه بمثابة « امتداد عام لرسم الفنان » وبمثابة « مقياس حرارة » للحقل الفني في نيويورك الذي كانت معارضه تعكس القضايا الجمالية التي كان الفنانون يؤمنون بأهميتها .

وقد بين « تناجر » و « هانسا » الطريق للآخرين الذين سرعان ما نظموا تعاونيات الفنانين والجاليريات الخاصة التي كانت شبه تعاونية في المنطقة . ومن بينها جاليري جيمس ، الذي أنشئ في ١٩٥٤ ، وكامينو وفليشمان في ١٩٥٦ ، وفي السنة التالية جاليريات مارش وبراتا ونونا جون وفينيكس وجريتا جونز ، وفي عام ١٩٥٨ جاليري « ايريا » ، وفي عام ١٩٥٩ جاليري

الأساليب الایمائية السائدة ، بالرغم من أن الشارع العاشر كان بعد مسافة مشي قصيرة نسبيا .

لقد كان الفنانون ، في تاريخ الفن الغربي ، يتجمعون بصفة عامة في مدن بعينها ويكونون في الغالب مجموعات ، ولكن قلما حدث ذلك في حجم وكثافة مدرسة نيويورك خلال الخمسينيات . وقلما توفر هذا القدر الكبير من الظروف التي عززت رابطة الفنانين القائمة . لقد كان مجتمع الطلبة ، وكان يضم عددا من الفنانين يتراوح بين مائتي وثلاثمائة رسام ونحات . . . كبير بما يكفي لتقديم تشكيلة من الشخصيات والآراء ، وصغير بما يكفي لكي يعرف الفنانون معظم زملائهم معرفة جيدة . فضلا عن ذلك فقد كان معظم الفنانين يعيشون على مسافة خطوات من بعضهم البعض ، ومن الأماكن التي انشأوها أو اختاروها للالتقاء فيها مثل حانة شارع « سیدار » و « النادي » ، وجاليريات الشارع العاشر . وأهم شيء أن الفنانين الطليعيين الذين كانوا يشعرون بالاغتراب عن المجتمع ويرفضه إياهم بصورة عامة ، ترابطوا معا للدعم المتبادل وإحساس بالرسالة الجمالية . وللمحافظة على مستويات الفن الراقى بينما يستكشفون المجهول - في وجه ثقافة زائفة أو جماهيرية كلية الوجود .

وعلى أية حال ففي أواخر العقد خف الاحساس بالجماعة . وكان السبب في ذلك بصفة عامة تلاشي التعبيرية التجريدية ويزوغ أساليب متنافسة شعر روادها أن الشارع العاشر عدواني فتجنبوه . ولعل المسؤول عن ذلك - على وجه التحديد - نجاح عدد كبير من فنانی الشارع العاشر الذين كانوا يعتبرون أفضل الفنانين بصفة عامة - ونتيجة لهذا النجاح عرض عليهم الانضمام الى جاليريات أعلى المدينة التجارية ذات المكانة العالية ، فضلا عن ذلك كان عدد كبير من هؤلاء الفنانين الرواد والحركيين في جاليريات قاع

المدة من ١٩٥٩ الى ابريل ١٩٦١ (عندما أغلق الجاليري) كابرو وجروومز وهويتمان وداني وجورج بريشت وسيمون موريس (فوزتي) وأولدنبرج .

لقد كانت أسس أواخر فنانی الجيل الثاني المتداخلة والمتغيرة اجتماعية وجمالية ، كما كانت تتأثر بعلاقات أيام الدراسة والارتباط بالجاليري أو الحوار الجغرافي . وعلى سبيل المثال كان هيلد وبلادين وسوجارمان أصدقاء يهتمون بقضايا جمالية مشابهة وكانوا أعضاء بجاليري براتا ، وفي بعض الأحيان ، كانت الاعتبارات الجمالية لها الغلبة . وفي شهر ابريل ١٩٥٧ على سبيل المثال اجتمعت مجموعة من الفنانين من بينهم : فوليت follett وهولتبرج والفرد جنسين وأورتمان وستانكويتز مرتين لمناقشة تكوين مجموعة يمكن أن تعرض معا ، وكان هؤلاء الفنانون يميلون الى السوربالية (بالرغم من أنهم قرروا عدم استخدام هذا الاصطلاح بسبب ارتباطه بأساليب قديمة و « ميتة » ، وكانوا يؤمنون بأن الاتجاهات التي استلهمت السوربالية قد أهملت لأنها غريبة أو خارجة على الاتجاه السائد . وقد تفرقت المجموعة عندما إتضح بسرعة أنهم لن يتمكنوا من تحقيق اجماع في الرأي بشأن الأفكار الأساسية التي يجب أن يتبنوها ، ومن هم الفنانسون الذين لهم حق الانضمام .

وفي الغالب ، كانت العلاقة تعتمد بصورة أساسية على الجيرة التي تخلفها الصدفة . وعلى سبيل المثال فقد نشأ مجتمع يفيض بالحوية في « كونتيز سليب » - Coen tieds Slip بالطرف الجنوبي لمانهاتن . وكان من بين أعضائه فرد ميتشيل وكيلي ، وروبرت ، انديانا ، ويونجرمان وأجنيس مارتين ، وجيمس روزينكولسيا ، وربما قد شجع الانفصال الجغرافي عن الشارع العاشر الفنانين في هذا الحي على استحداث أساليب مختلفة عن

تقريباً . . . وفضلاً عن ذلك كان هناك احساس بالعبقرية . أو مدرج كلاين على تسميته بالحلم .
لقد شكلت مدرسة نيويورك مجتمعا غير محكم كان بصفة أساسية بمثابة شبكة مفتوحة تقوم على أساس علاقات شخصية ، ذات طبيعة اجتماعية أكثر منها جمالية . وقد عرفها جون فيرين تعريفاً دقيقاً بقوله : إنها حالة صداقة وليست بالضرورة حبا أو اتفاقاً ، ولكنها بالقطع احترام وإدراك شخصي لانخراطك أنت والآخرين في نفس الشيء . وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الشيء التعبيرية التجريدية ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة . فإذا كانت التعبيرية - التجريدية هي أضخم دوامة . فهناك أيضاً التناقض والرفض والتطورات التي لم تتم بعد . ومضى فيرين Ferner يقول : « ينبغي أن ينضم «معناها الحقيقي» ، إنه ينخرط في مكان ما في تأثيرات وقطيبات تفكيرنا ، من خلال عمله ، جعلنا نراه » .

وكانت هذه القطيبات ، كما رأينا الموجة المبكرة ، في مجال الإيماء أو الصنعة أو التصوير « الفعلي » الذي يتراوح من التجريد إلى التمثيل . وكان جميع الفنانين الذين عملوا في نطاق هذه الحدود العريضة يؤمنون بأنهم ينفون في الطليعة ، لأن الأسلوب كان مفتوحاً للتطورات الأصيلة ، كما كان معرضاً لسخرية وعداء شديدين من جانب وسط وجمهور الفن .

وقد أثار دي كونينج وهوفمان ، مبتكرا التعبيرية التجريدية الإيمائية اهتمام فئاني الموجة المبكرة أكثر من غيرهم . وكان كلاهما في متناول تلامذتهم أكثر من معاصريهم من أمثال بولوك . وستيل ، برادشوك ، ونيومان ، الذين بحلول ١٩٥١ كانوا قد انتقلوا على نطاق واسع من مشهد فن «قاع المنيّة» (جنوبي الشارع الثالث والعشرين في مانهاتن) . وكان في وسع الوافدين الجدد الالتحاق بمدرسة هوفمان في الشارع

المدينة قد أخذوا يدركون أكثر وأكثر أنهم يبددون وقتهم في الشارع العاشر وفقدوا حماسهم واهتمامهم .
وبينما بدأ أفضل الفنانين يعرضون بعيداً عن الشارع العاشر ، أخذ ما يستحق الرؤية هناك يتناقص . ومما عمق هذا الوضع زيادة الأعمال العادية والاشتقاقية والانتقائية لفيض من الفنانين الوافدين الذين استطاعوا أن يعرضوا بسهولة . وقد طردت هذه التخمّة من الفن الرديء الجمهور ، وأثنت الفنانين الشبان النشيطين والطموحين عن العرض في جاليريات قاع المدينة . وبصريح العبارة لم يعد هاما أن تعرض في الشارع العاشر - أو أن توجد هناك ، وعندما حدث هذا ، تدهور الوضع .

وسط مدرسة نيويورك في أوائل الخمسينيات

في حوالي عام ١٩٥٠ ، اجتذب الجيل الأول للمدرسة نيويورك مجموعة صغيرة من الفنانين الشبان الذين شكلوا الموجة الأولى من الجيل الثاني . وكان من الطبيعي بالنسبة هؤلاء الوافدين الجدد أن يجتذبوا إلى التعبيرية التجريدية التي أذهلتهم بقوتها التعبيرية ، وقيمتها العالية ونضارتها وراديكاليتهما وتطلعها . وفضلاً عن ذلك ، فقد تأثر الفنانون الشبان إما تأثر بالتزام الفنانين الأكبر سناً العاطفي والجاد تجاه الفن ، ومثابرتهم ، غالباً في وجه حرمان شخصي شديد ، وجسارتهم في رسم ماكانوا يشعرون بحاجتهم إلى رسمه فقط ، واعتماد كل منهم على نفسه باعتباره السلطة الوحيدة . وقد بلغ الإعجاب لدى كثيرين منهم حد اعتبار هذه الصفات بمثابة بطولة . ويتذكر فرانك أوهاراً « الشاعر وأمين المتحف والناقد » هذه الحقبة بقوله : « كان يُولى احترام كبير لأي شخص عمل شيئاً رائعاً : وعندما قدمني لاري ريفرز إلى دي كونينج أصابني دوار

الثامن ، ويقابل دي كونينج والفنانين الآخرين الذين يتمنون اليه من حيث الأسلوب ، مثل كلاين وجاك توركوف ، واميتان فيسنت ، في أية ليلة تقريبا بحانة شارع سيدار أو في اجتماع الأربعاء والجمعة في « النادي » التي نظمها الجيل الأول في ١٩٤٩ ، أو بصورة عرضية في شرقي الشارع العاشر ، في مركز الحي حيث كان معظم فناني مدرسة نيويورك يعيشون ويعملون في ذلك الوقت .

وفضلا عن ذلك ، فقد كان دي كونينج وهوفمان شخصيتين ملهتين . وقد رسخ دي كونينج بمعرضه الفردي الأول في ١٩٤٨ ، كفتان تعبيري تجريدي رئيسي ، يلي بولوك وحده في الشهرة ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبح أكثر فناني جيله تأثيرا . وكان دي كونينج يحط الإعجاب لنزاهته وتفانيه للفن - وهما قيمتان اعتقد كثيرون أنها تتجسدان في تصويره كما كان متحدئا ذكيا ، يفيض حماسة ، ومقتنا في نظراته النافذة في الفن والتجربة المعاصرة ، وكانت قدرته على الاقتناع تزيد أثر لوحاته . ولم يكن تصوير هوفمان يقدر تقدير تصوير دي كونينج العالمي ، ولكنه كان يعتبر على نطاق واسع أعظم مدرس فن في أمريكا ، وكرجل كان يعتبر قويا وحاد المشاعر ومتحمسا وغير متحفظ وواثقا من نفسه ، وقادرا على أداء دور أبوي مهيم وعلى معاملة تلامذته ، في نفس الوقت ، كزملاء . وبالإضافة إلى ذلك كان يمتلك عبق تاريخ مؤثر ، وقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وعاش في باريس من ١٩٠٤ إلى ١٩١٤ - العقد البطولي لفن القرن العشرين - وكان صديقا لمبتكري الحوشية والتكعيبية ، وقد ألم بأفكارهم من مصادرها الأولية ، بل من المحتمل أنه قد أسهم ببعض أفكاره . وفي عهد مبكر يعود إلى سنة ١٩١٥ فتح مدرسته الأولى في ميونيخ التي بدأت في العشرينيات تجذب طلاب الفن الأمريكيين الذين أذاعوا في الوطن قدراته كمدرس .

كانت هناك اختلافات جادة بين نزوعي هوفمان ودي كونينج ، إذ كان هوفمان أكثر منهجية ، يقيم جماليته على أساس إيمان بقوانين كونية حكمت الطبيعة والفن ، بالرغم من أنه أكد أيضا على أولية احساس الفنان الروحي والحدسي داخلها ، بينما كان دي كونينج ضد النظريات مؤصلا لتصويره في فورية تجربته هنا والآن . وكان هوفمان يدرس على أن الفن في أوجه ينبغي أن يكشف عن حقيقة روحية ، وهو التطلع الذي صادف هوى في نفوس العديد من تلامذته .

وكانت جماليته موجهة نحو خلق عمق أو فضاء موحى به ، ولم يكن خاصة تصويرية محسوسة ، بل كان شيئا يتجاوز المادة أو روحيا ، وكان تصوير دي كونينج المعقد ، والقلق والغامض ، والحام والعنيف ، يبدو كأنه قد صيغ بواسطة عيشة حضرية - الاحساس الكلي للمدينة وليس مظاهرها موصلا رد فعله الوجودي للعالم في خارج وداخل الرسم . وفضلا عن ذلك فقد رسمت الايماءات المؤلفة للوحات دي كونينج بصورة مباشرة ، مما ينم عن « الأمانة » ، وكان تجميعها النهائي يبدو « موجودا » في صراع خلق مباشر . وقد شعر الفنانون الشباب أن عمله « حقيقي » بشكل مثير للأعصاب ، وأصيل عاطفيا - وقد شجع هذا على تقليده .

وكان هناك أيضا الاحساس في أعمال دي كونينج بأنه « يخاطر » بصورة دائمة ، أي أنه يرفض أن يركن إلى أسلوب يعتاد عليه ، وهو بدلا من ذلك كان يغامر بشجاعة فيما وراء المعروف بالفعل متطلعا إلى تصوير شيء لا يمكن التنبؤ به ، ومتطلعا في النهاية إلى المستحيل . وكان طموح « المغامرة بكل شيء » له جاذبية كبيرة ، كما ذكر فريدل زوباس ، بالرغم من أن التكاليف المادية لمحاولة دي كونينج كانت تروعه ، « كنت أعرف إلى أي حد كان يعذب نفسه حقيقة بمحاولته اللزوب إيجاد اجابة مطلقة . . . عمل صناع

(نشرت في السنة التالية) سخر دي كونينج من الفنانين الجمالين الذين أثاروا قضية حول التجريد في مواجهة التشخيصي ، والذين أرادوا أن « يجرّدوا » الفن من الفن . ففي الماضي ، كان الفن ... يعني كل ما كان موجودا فيه - وليس ما كان في وسعك أن تستخلصه فلكني يتوصل الرسام الى « التجريد » ... احتاج الى أشياء كثيرة . وكانت هذه الأشياء دائما أشياء في الحياة - حصان ووردة ، وحلابة ، والضوء في غرفة من خلال نافذة ربما في أشكال قطعة ماس ، وموائد ، ومقاعد ، وهلم جرا ... ولكن فجأة في نهاية القرن اعتقد عند قليل من الناس أن في وسعهم أن يجرّوا الثور من قرنيه ويخترعوا جمالية سلفا ... بفكرة تحرير الفن ، و ... طالبوا بضرورة اطاعتهم ... والسؤال كما رأوه هو ليس ما الذي تستطيع أن ترسمه بقدر ما هو ما الذي لا تستطيع أن ترسمه ؟ فأنت لا تستطيع أن ترسم بيتا أو شجرة أو جبلا ، وهنا ظهرت قضية الموضوع الى الوجود كشيء ينبغي ألا تأخذ به^(٧) .

واختتم دي كونينج محاضراته بقوله إن الفنانين الجمالين ، في محاولتهم عمل « شيء » من « التجريد » أو قيمة « لا شيء » التي كانت تكمن دائما في أشياء معينة ، فقدوا القيمة الجمالية التي كانوا ينفذونها باستبعاد كل شيء آخر .

وقد أصرد دي كونينج وهوفمان على أن يعالج الفنانون المعاصرون مادة الموضوع على نحو مختلف عن فناني الماضي . وبالنسبة لـ دي كونينج كان « الواقع » اليوم لا يمكن اقتناصه الا في لحظات فجائية في وقت واحد في تجربة كلية ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق رسم مظهر الأشياء . وكان هوفمان يقول لـ « لاملت » : « ان كان يجب رؤيته في الطبيعة أكبر من مجرد الشيء المتطور » غلاء

مطلق ... وقد رأيته في ايست هامبتون يبدأ شيئا ، وبعد الأسبوع الأول كان الناس يتلصصون داخل مرسمه لالقاء نرة ويبدون إعجابهم .

فاللوحة كانت تبدو جيدة تماما . ثم يقوم طوال الشهرين الآتين ، يوما بعد يوم ، بتدمير اللوحة التي كانت جيدة في بطنه ، بسبب هذه الكبرياء غير المعقولة . وبالرغم من اختلافاتها في المظهر العام ، فقد شارك دي كونينج وهوفمان في عدد من التصورات الأساسية لما يجب أن تكون اللوحة ، وقد عززت أفكار كل منهما أفكار الآخر في أذهان الفنانين الشبان . وكانت هذه الأفكار تمثل صعوبات تثير التحدي وتفتح فرصا ضخمة للتطور الفردي ، وبإيجاز كان كلا الفنانين الأكبر سنا يؤمنان بقدرة الصور التي يمكن التعرف عليها في العمق التصويري على الحياة ، والتصميم الاتصالي المستلهم من التكعيبية ، والتصوير والرسم الصناعيين .

وكان الفنانان التعبيريان التجريديان يصران على أن الفنان لا يحتاج الى أن يعالج الفن التجريدي حتى يكون محدثا . لا التشخيصية قد وفرت خيارا أصيلا . فلوحاتها في الواقع حتى أكثرها تجريدية ، لها مصدر في الطبيعة . وفضلا عن ذلك فقد كان هوفمان يطالب تلامذته بأن يبدأوا بظاهرة يمكن ملاحظتها ، وكان النشاط الرئيسي في فصوله هو الرسم من موديل حي أو طبيعة صامتة . كما كان دي كونينج يدافع عن قضيته « الموضوع » ، ولا غرو ، فقد كان يرسم في ذلك الوقت سلسلة لوحات « المرأة » والتي كانت في حيد ذاتها حافزا للفن التشخيصي . وقد اقتنى متحف الفن الحديث بنيويورك اولى هذه اللوحات ، وكانت واحدة من أكثر اللوحات استنساخا لفنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية خلال الخمسينيات . وفي محاضرة في المتحف عام ١٩٥٤

(٧) ولهم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ، نشره متحف نيويورك للفن الحديث رقم ١٨ (ربيع ١٩٥١) ، ص ٦٠-٦١ .

يطلق عليه الفورم ، والطريقة التي تتفاعل بها هذه العناصر معا في نقاط ونقاط ومساحات وحجوم . ومع ذلك ، فبالرغم من اهتمام هوفمان ببناء اللوحة المنهجية ، فقد حذر من السماح للأفكار السابقة أيا كانت بأن تحكم عملية الخلق . وكما قال في ١٩٤٩ « عندما أرسم لوحة ، لا أريد أن أعرف ما الذي أفعله ، فاللوحة ينبغي أن ترسم باحساس ، وليس بالمعرفة ، وينبغي الاحساس بامكانيات الخامة » (٨) .

وكان دي كونينج ، مثل هوفمان ، يرسم بعمق ، وذلك لأن التشريح البشري ، الذي كان مصدر معظم تحليله - مهما كان - تمريديا ، ذو كتلة ضخمة ويعد في الفراغ . وكان يرفض انكار حجمه وبالرغم من أنه أصر في نفس الوقت على المحافظة على سطح اللوحة ، كانت لمسات فرشاته الخاذقة تؤكد فيزيائية قماشة اللوحة التي دعمتها . وفضلا عن ذلك فقد كان دي كونينج يسخر من جعل التسطيع مبدأ حداثة ، بقوله إنه موضحة قديمة . وقد قال « ليس هناك شيء على هذا القدر من الرسوخ » .

وفي ضوء تأكيد هوفمان على الرسم وفي ذهنه الطبيعة وتحدي سلسلة « المرأة » لدي كونينج ، لا غرو أن عددا كبيرا من الفنانين قد تبنا التشخيص ، بل بلغ بهم الأمر حد التمثيل الصريح ، ولكنهم قد راعوا أيضا دروس الفن الحديث المستقاة من لوحات التعبيريين التجريديين والأساتذة الأكبر سنا ، من أمثال ماتيس ، وبونار ، وبصفة خاصة بيكاسو وبرك والتكعبيون الآخرون .

لقد كانت « التكعيبية » Cubism الحركة الحديثة التي استهوت هوفمان ودي كونينج ، وقد عاجلها هوفمان كنوع من أجرومية الفن الحديث الأساسية ، وقد أعجب دي كونينج بتأكيداتها على التصميم الصارم

يمكن نقل الظواهر المرئية بغناء بواسطة الفنانين المحدثين ، ولم يكن في مقدورهم مواصلة استخدام التقاليد الأكاديمية . وكانت المشكلة الأساسية التي طرحها هوفمان أمام تلامذته هي أن يترجموا حجوم وفراغات ما كان يرى في العالم الى مسطحات لون وفقا لطبيعة سطح الصورة ذي البعدين - العمق أو الحجم بدون التضحية بالتسطح . وللتوصل الى تحقق البعدين والأبعاد الثلاثة في آن واحد ، استنبط هوفمان تكتيك « الدفع والجذب » - وهو توزيع ارجحالي لمساحات اللون ، أو كما كان يحب أن يصفه بالرد على القوة بقوة مضادة . . جوهر مدرستي : أصر طوال الوقت على العمق . . ليس المنظور (أو التشكيل الذي يتتهك البعدين) ولكن العمق التشكيلي » .

وقد أوجز الان كابرو تلميذ هوفمان السابق كل شيء ، كل اللوحات ، بالرغم من تنوعها بقوله :

... ان كل لوحة هي كل عضوي ، أجزاؤه متميزة ، ولكنها تتعلق على نحو صارم بالوحدة الكبرى ، وحيث إن سطح اللوحة ، لكونه مسطحا ، هو ليس الا حقل نشاط استعاريا ، فان طبيعة كاستعارة يجب المحافظة عليها . أي ينبغي تحقيق توازن دقيق بين تماثل سطح اللوحة والطبيعة العضوية (أي الأبعاد الثلاثة) للحدث المتفاعل عليه . وقد اكتشفنا أن هذا ليس بالأمر السهل على الإطلاق . . . ومن ثم فقد شغلت مشكلة علاقة الجزء بالكل هذه الفصل بصورة مستمرة ، وتمخضت عن دراسة جزئيات معينة خاصة لعملية التصوير بأكملها . . . اللون أي التدرج والنبوة والصفاء والكثافة ، وخصائصه المتقدمة والمنحوسة وتمجده وانقباضه ووزنه وحرارته وهلم جرا ، ومساحة ما

(٨) مقابلة نشرت بمجلة « آرت نيوز » مع دي كونينج ، صيف عام ١٩٥٨ .

هوفمان - هي بمعنى الكلمة معبد يحافظ فيه على الأسرار والمستويات ، ، وقد آمن كلا الفنانين في الواقع ، بأنهما وارثا الفن الأوروبي الحديث ، وماله دلالة أن كليهما قد ولد وتلقى تعليمه في أوروبا . ولهذا فقد كان الفنانين مثل الشبان يفصلون بينها وبين الفنانين الآخرين مثل بولوك ، وستيل ، ونيومان ، وراينهارت ، وإلى حد ما ، روثكو الذين كانوا يعتبرون مناهضين للتقليدية بل لقد أنكر ستيل ونيومان الثقافة الغربية ووصفاً عنها بأنه فن أمريكي تتخلله روح العالم الجديد .

وقد سخر دي كونينج مما كان - يعتبره موقفهم الطليعي الشوفي . وقال « انهم يقفون وحدهم في البرية - بصور عارية . هذه فكرة أمريكية . وأنا ، بعد كل شيء ، أجنبي . إنني أختلف عنهم لأنني .. أكثر ارتباطاً بالتقليد . ذلك أن لدى مسألة الإشارة التي يجب أن أفعل شيئاً بشأنها . ولكني أهتم أيضاً ببشيتي . انني أغير الماضي . ولا أرسم وفي ذهني أفكار عن الفن . فإذا رأيت شيئاً يشير انفعالي ، يصبح جزءاً من مضموني » . وفي الواقع ، رحب دي كونينج بالتعقيد ، وقد كتب في ١٩٥٠ ، يقول « أنا لا أميل إلى التجريد » أو استخلاص أشياء أو تقليص التصوير . . . فأنا أرسم على هذا النحو لأنني أستطيع أن أواصل وضع المزيد من الأشياء فيما أرسمه - الدراما - والغضب ، والألم ، والحب ، أو شخصاً ، وحصاناً وأفكاراً عن الفراغ »^(٩) .

ولتحقيق التعقيد ، استخدم دي كونينج تشكيلة من المعالجات والوسائل التصويرية . وقد تجلّت الأفكار التركيبية متعددة الإشارات الفنانين الشبان ، وفضلاً عن ذلك . فقد أذهلتهم براعته في حل فوضى المشاكل التصويرية ، وبصفة خاصة لأن مهاراته الحارقة لم

وقيمه الشعرية . ان أعماله تقوم أساساً على هيكل تكعيبي ، ولكنها في الوقت نفسه تختلف اختلافاً أساسياً في كونها أكثر دينامية وغموضاً وصنعة إذ أنها تذكر المرء بالأسلوب التعبيري ، مثل أسلوب سوتين Soutine ، وفضلاً عن ذلك فقد استخدم دي كونينج في رسمه فرشاة مثقلة باللون ، الأمر الذي مكنه من معالجة كتلة التشريح الأدمي على نحو مقنع ، قلباً حققة - لو كان قد حقق على الإطلاق - بيكاسو وبراك ومعاصروهم ، سواء في السقالات المفتوحة للمرحلة التحليلية أو التخطيطات البيانية للحقبة التركيبية . كما أن تصوير هوفمان قام على أساس شبه هندسة مستقرة مستمدة من التكعيبية التركيبية . ولكنه حاول أن يركب هذا بفرشاة حوشية وألوان متفجرة ، محولاً بذلك التصميم التكعيبي . أي أن هوفمان قد توصل إلى تكوينه ، بصفة أساسية ، من خلال تفاعل اللون ، عن طريق تداخل سطوح اللون لخلق إحساس بالحجم ، باللون « التشكيلي » . ويرجع مصدر هذه المعالجة في فن سيزان Cezanne وماتيسي الحوشي ، ولابد من التنويه بأن التشكيل باللون عن طريق « الدفع والجذب » هو عكس ملء المساحات الخطية باللون ، مما ينتج تكعيبية مشرقة ، كما أطلق عليها كابر و Kaprow حيث يكون اللون تابعاً للرسم .

وفي الواقع ، كان هوفمان ودي كونينج يشجعان الرسم والتصوير « الجديين » والمحترفين بالرغم من أنها كانا ، على نقيض ذلك ، يحترمان العضوية أو التعبير المباشر ولا يثقان في التقديرات الحسابية وبراعة الصنعة ، وقد كتب توماس هيس يقول إن هوفمان « يقنع تلامذته أن هناك وجوداً للتصوير الجيد ، وأن جهود طالب الفن يجب أن تتطلع إليه ، ان مدرسة

(٩) تصريح للفنان في تعليق على لوحة بلا اسم . مجلة نيويورك تايمز ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ .

الفنان أسلوب السكب اللوني ، ولوحات ستيل Still مفرطة التجريد ذات حقل اللون المفتوح المسطح ، بدت كأنها شيء غير مسبوق - على درجة من الشورية بدت فيها كل وشائج الماضي مقطوعة . ولكن هذه الراديكالية كانت في صالحهما في جزء منها فقط . فالشيء المؤكد أن الاعجاب بهما (في صورة تنازل في الغالب) كان بسبب جسارتهما في الوقت الذي كان يعتقد فيه أنها لا يعدان بتطور كبير . فقد شعر فنانون الموجة المبكرة أنها « ضيقان » للغاية ، وخاصان وليس شاملين ، و « عقليان » و « طليعيان » للغاية .

وقد اعتقد فنانون الموجة الأولى أن الهدف الأساسي للوحة من لوحات نيومان أو رينهارت كان هو تحديد الخطوة « التالية » في الفن ، في العملية ، منكرا جميع الخيارات الأخرى ، وبصفة خاصة الخيارات التقليدية . وعلى عكس ذلك ، كانت لوحات دي كونينج وهوفمان تعتبر بمثابة امكانيات مطلقة وليست مقيدة . فقد كانت توفر اختيارات الرسم التمثيلي و/ أو التجريدي بعمق و/ أو على نحو مسطح ، والتصميم الاتصالي المستوحى من التكعيبية و/ أو الحقل اللاتصالية المستوحاة من الانطباعية ، بالإشارة إلى فن الماضي و/ أو في رد فعل ضده وفي الواقع ، كان فنانون الموجة المبكرة يقلدّون فنهم تقديرا كبيرا كما كتب دي كونينج عن التكعيبية : « لم تكن ترغب في التخلص مما جاء من قبل . وقد أضفنا إليه بدلا من ذلك » (١٠) .

ولم يكن التصوير اليمائي جديرا بامتداد رسمي جديد فحسب ، ولكنه ارتبط فيها يبدو بالنسيج المعقد المتغير لتجربة الفنان الخاصة ، بانسانيته ، بينما كان الفن غير اليمائي ، من ناحية أخرى ، يعتبر تبسيطيا وذا منحنى « فكري » وفي الواقع ، فإن أعمال دي كونينج

تستخدم لتوصيل أشياء متوقعة . وفي الواقع ، كان تصوير دي كونينج المباشر غير تقليدي أو جديدا ، وغير مصقول إلى حد الفجاجة ، بدرجة جعلته ينكر - فيما بعد - ما اعترف على اعتباره تصويرا « جيدا » ، وكان المثل الأساسي لهذا التصوير تجريد الفنانين الباريسيين المرموقين من أمثال جان بازين Gean Bazaine والفرد مانسييه Alfred Manessier . وكانت وشائج دي كونينج بالتقاليد العظيمة لمدرسة باريس وانكاره « للذوق » الضعيف والمدير والمصقول الشكل الذي اتسم به معاصروه الفرنسيون ، كانت تستهوي موجة الفنانين المبكرة الذين كانوا - في وقت واحد - تقليديين وطلائعيين في تفكيرهم ، وفخوريين بانجاز الفنانين الأكبر سنا .

وكان هوفمان ، مثل دي كونينج ، يشير دائما إلى الفن القديم . وكان طموحه خلال عقدين أن يتوصل إلى تركيب من التكعيبية والحوشية بينما يستخدم نهج التصوير اليمائي المستحدث والمحفوف بالمخاطر . وكانت لوحاته مفتوحة أيضا للتجارب الجديدة . ويمكن رؤية ذلك في تشكيلة الأساليب التي كان يستخدمها في آن واحد . ويجعل القول إن « تقليدية » دي كونينج وهوفمان ، كما كان المعجبون بها يرونها ، لم تكن أكاديمية حيث أدخل الفنانان طرائق أصيلة وراديكالية ونفاذ بصيرة إلى الحياة والفن اللذين قاما بتحويل الأفكار المستقبلية . ولم يكن الهدف هو الجدة من أجل الجدة ، أو الجدة من أجل الصدمة . ولكنها ، بالأحرى ، قد انبثقت عن كونها صادقة مع تجربتها الشعرية أثناء عملية التصوير . فقد كان الصدق يأتي قبل الجدة .

وبالمقارنة بتصوير دي كونينج وهوفمان اليمائي ، بدت لوحات بولوك Pollock التي استخدم فيها

(١٠) ولهم دي كونينج ، « ما الذي يعنيه لي الفن التجريدي » ص ٧ .

ببلوغها . وكمؤمن شديد الإيمان بالتزام الفنان « الأخلاقي » لم أكن اعتقد أنه من المسموح للفنان بأن يبلغ أي حد . فهو بالأحرى مقيد « بحقيقته » . . . ولو لم يكن هذا الانحطاط في اللوح شائعا من الجميع أيضا ، لزاد شعوري بالحجل منه^(١٣) .

وكان نيومان كبش الغداء الرئيسي ، ولكن الهجوم الذي كان يهال عليه عكس موقفا عاما تجاه ستيل وروثكو أيضا . فأولئك الذين شاركوا في وجهة نظري كونيـنـج لم يأخذوا تجريد حقل اللون مأخذ الجد . وعندما تعاملوا معه أساءوا فهمه على أنه ممارسة للجماليات ، وليس بالأحرى كما كان يعتقد نيومان وستيل وروثكو ، على أساس أنه تمسيد لتجربة المتسامي ، تعويـلة الى المستامي ، ولكن كان هناك - فيما عدا قضية المضمون - فهم قليل للخصائص الشكلية لتصوير الحقل اللوني ويرجع ذلك ، فيما يرجع الى أن ابتعاده عن تقاليد الفن الغربي كان متطرفا للغاية .

ولم يقدم منطق تصوير الحقل اللوني على نحو واثق لأول مرة الا في عام ١٩٥٥ ، في مقال هام بقلم جرينبرج Greenberg تحت عنوان « تصوير ذو طابع أمريكي »^(١٤) . وقد ربط جرينبرج عمل ستيل وروثكو ونيومان بأعمال مونيـه في مرحلته الأخيرة وقابل هذا الاتجاه التأثري باتجاه سيزان Cezanne والتكعيبيـن الذين اعتبرهم أسلاف دي كونيـنـج وهوفمان ، وعلى الرغم من نشر مقال جرينبرج ، فقد انقضت زهاء ثلاث أو أربع سنوات قبل التعامل مع نيومان بجدية من جانب ما يزيد على حفنة من الفنانين المتقدمين . أما ستيل وروثكو فكان حظهما من النجاح أفضل .

وهوفمان تتطلع الى الوراء نحو التقليد الانساني في صقلها للأستاذية واحتفاظها بالتشخيص والبعد الثالث ، وتمضي من هذا المنطلق . ومن المؤكد ، أن التجريد قد قبل ، وقد سطح « الصندوق » المرتبط بتصوير عصر النهضة وبذلك أصبح حديثا ، ولكن سطوح الصورة جعل أيضا مكعبا .

ويتمثل عدم التعاطف بصورة عامة مع التصوير اللا إيـمائي في كتابات هيس Hess النقدية بمجلة « آرت نيوز » عن معرضي نيومان في عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١ . وفي المقال الأول كتب هيس يقول « قدم بارنيت نيومان . . . أحد أشهر المنظرين الجماليين المحليين بقسرية جريـتـيش ، قدم مؤخرا بعض منتجات تأملاته . . . ان نيومان يستهدف أن يصدم ، ولكنه لا يستهدف أن يصدم البورجوازية - فقد تم عمل ذلك . انه يجب أن يصدم الفنانين الآخرين^(١٥) . وفي المقال النقدي الثاني ، كتب هيس يقول إن نيومان « مرة أخرى يفوز في سابقة مع الطليعة بالمعنى الحرفي لقصب السبق » . ويعد أن وصفه بأنه « منظر عبقرى » ذكر هيس أن نيومان قدم « أفكارا » وكان يرمي بذلك الى أنها لم تكن أعمال تصوير حقيقي^(١٦) .

وبعد حوالي عشرين سنة برر هيس سوء فهمه لعمل نيومان ، بقوله إنه كناقد شاب كان يرتبط بصداقة مع مجموعة البوهيميـن « بقاع المدينة » (القريـبين من دي كونيـنـج) أوثق من صداقته بدائرة مثقفي « أعلى المدينة » . « لقد كنت أقرأ اللوحات باعتبارها هجوما تعليميا على الجمولية الراسخة الى جانب اعتبارها بيانا عمليا لفناني نيويورك عن الحدود التي سمح للفن

(١١) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد مارس ١٩٥٠ .

(١٢) توماس هيس « نقد المعارض » : بارنيت نيومان مجلة Art News عدد صيف ١٩٥١ .

(١٣) توماس هيس « بارنيت نيومان » - نيويورك - ووكر أند كومباني ١٩٦٩ ص ٤٣ .

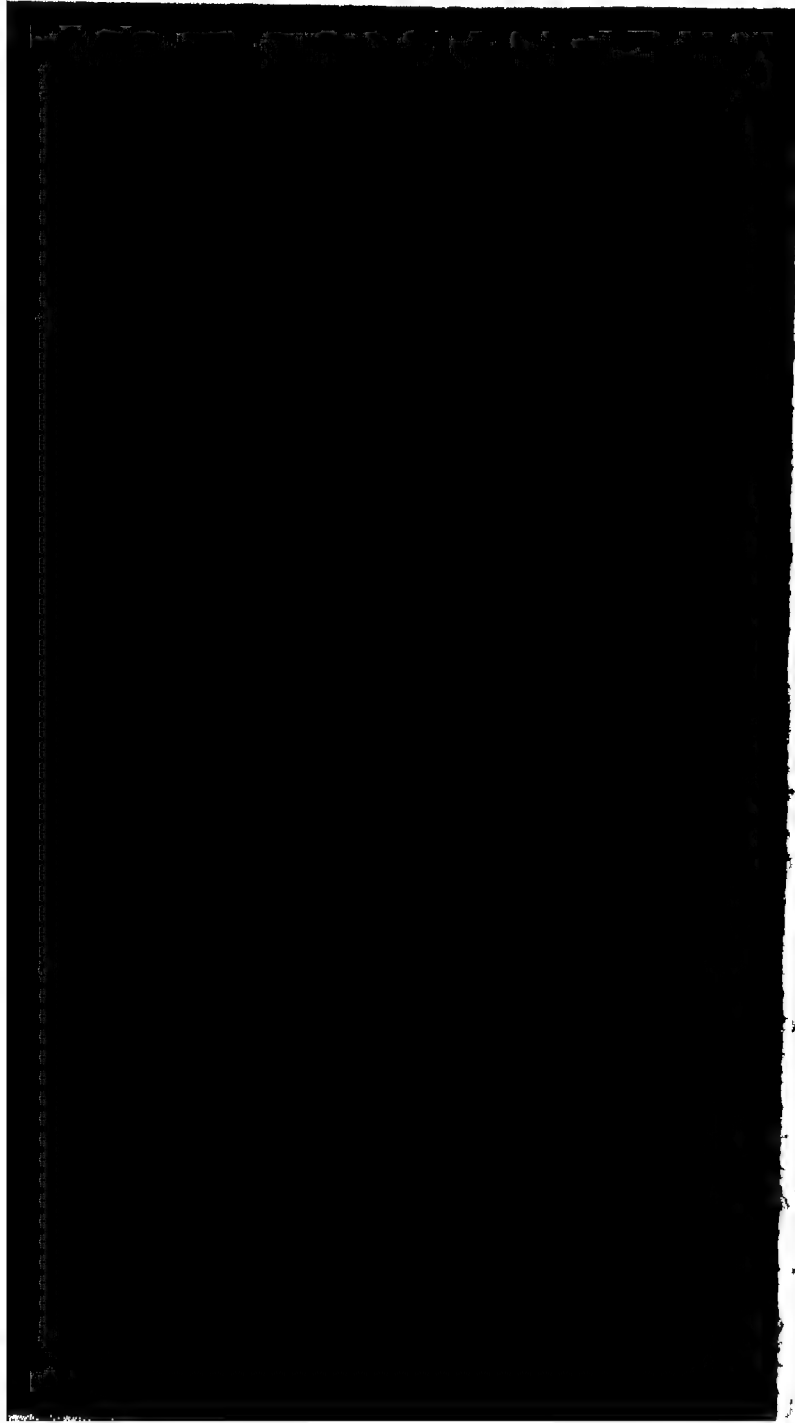
(١٤) كلمنت جرينبرج Clement Greenberg (تصوير ذو طابع أمريكي) مجلة Partisan Review (ربيع عام ١٩٥٥) .

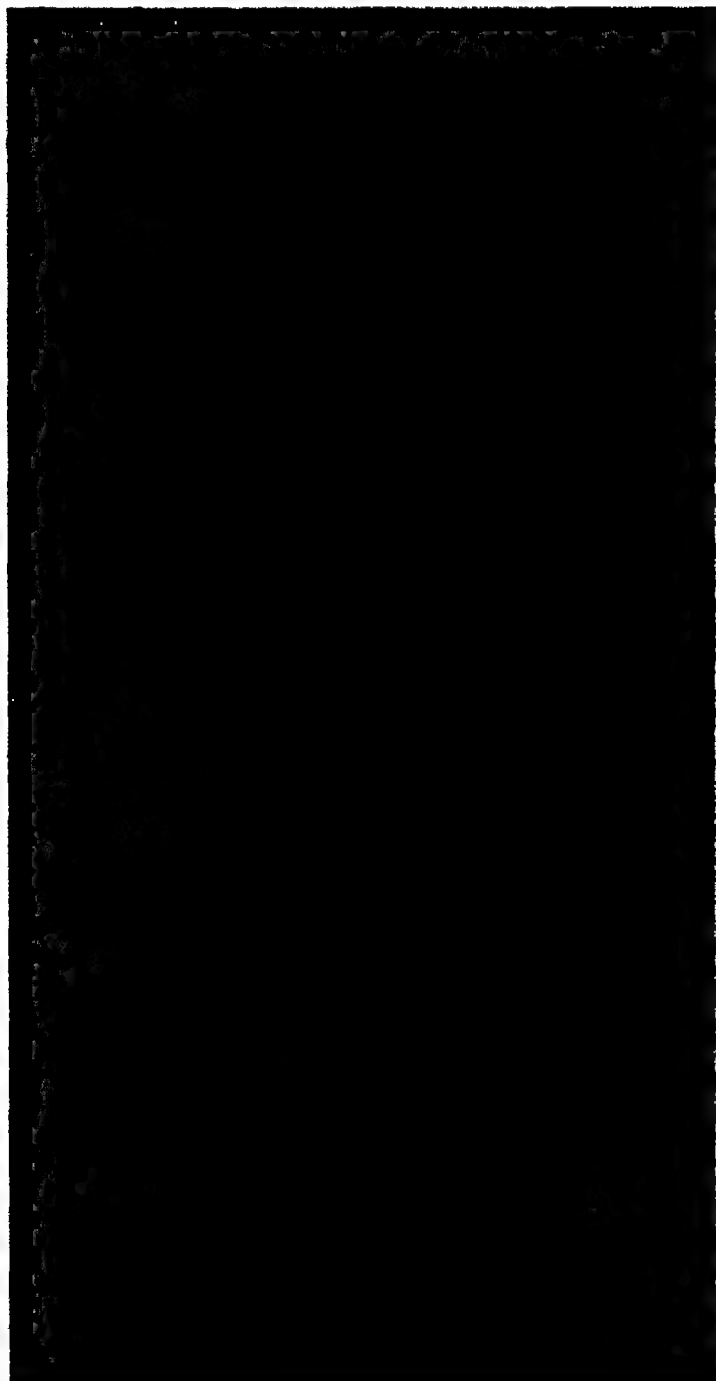
وقد كان جاكسون بولوك حالة خاصة . فقد فاق في الشهرة جميع الفنانين التعبيريين التجريديين . وكان بالنسبة للجيل الثاني رمزا للتحرر والاستقلال ، ومثالا للالتزام القوي الذي يتعين على الفنان . ومع ذلك ، لم يعتقد فنانون الموجة المبكرة أن أسلوبه يمكن أن يتجهج بدون أن يتمخض عن مقلدين لبولوك (وبالرغم من ذلك ، فقد تأثر به عدد كبير من الفنانين الشباب ، وان لم يعترف بذلك غير قلة منهم من أمثال فرانكنشيلر Frankenthaler وزوباس Dzubas ويسول جنكنيز Paul Jenkins . وقد أوجزت جين فريليشر Jane Freilicher دور بولوك بصفته المرشد الى الحرية المؤكدة « ان انجازه قد حقق شهرة ونفوذا للتصوير الأمريكي الذي ألهم الفنانين الشباب » (١٥) .

وفي ١٩٤٧ وصف جاكسون بولوك تكنيكة في التصوير الذي كان يعتبر في ذلك الوقت أسطوريا بقوله

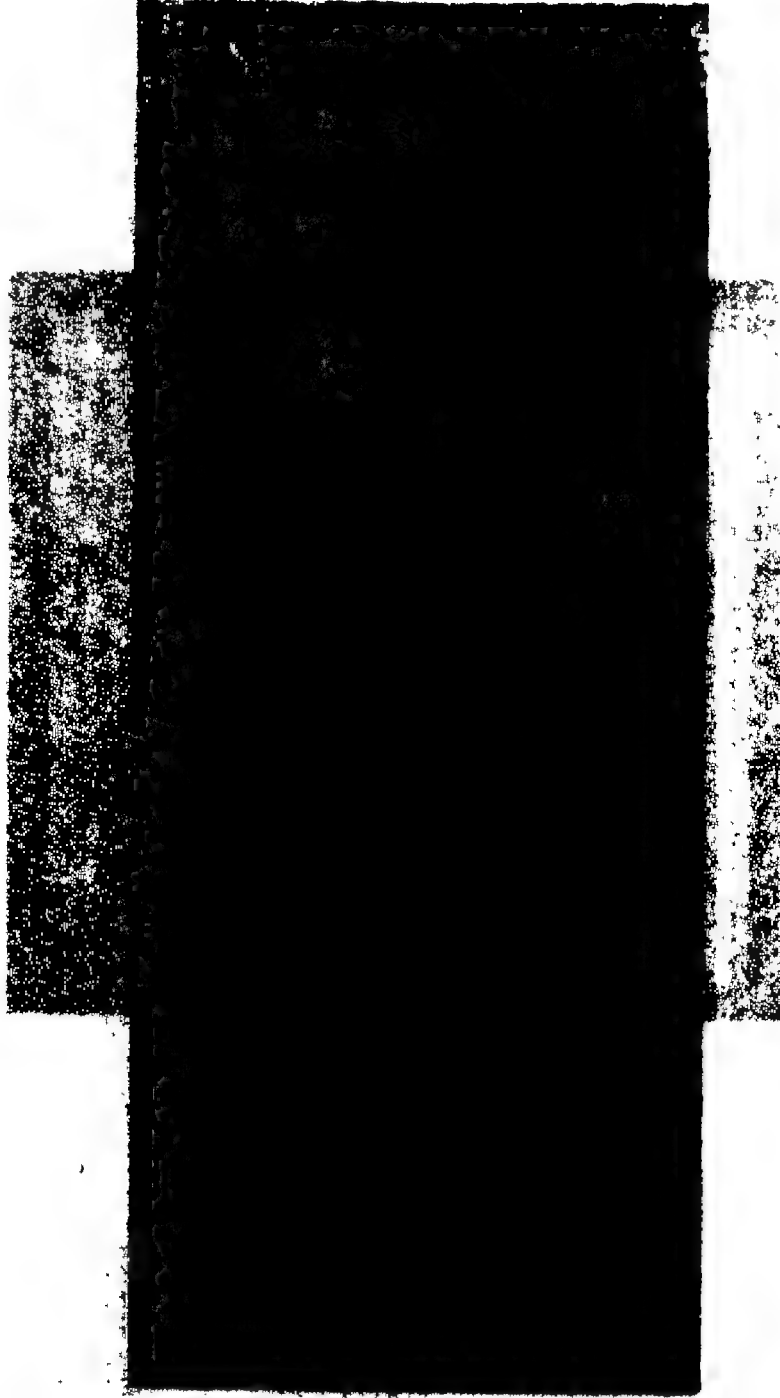
« لا تأتي لوحاتي من الحامل . فقلها أشد قماشة لوحاتي على المشد قبل الرسم اذ أفضل أن أثبت قماشة اللوحة على الحائط الصلب أو الأرض . وعندما أرسم واللوحة على الأرض أشعر براحة أكبر ، حيث أشعر أنني أكثر اقترابا ، أقرب الى كوني جزءا من اللوحة ، اذ أستطيع على هذا النحو أن أدور حولها . وهذه طريقة تشبه طريقة رسامي الرمال الهنود في الغرب » .

وقبل وفاته بشهرين قال في حديث مع سelden Rodman « ان التصوير طريقة للوجود » وقد أدت هذه الملاحظات بهارولد روزنبرج Rosenberg منظر تصوير الفعل ، الى أن يكتب « في مرحلة معينة بدأ الفنانون الأمريكيون واحدا بعد الآخر ، يعتبرون اللوحة ساحة يتحركون فيها ، بدلا من أن تكون مساحة يستنسخ فيها ويعاد رسم ويحلل أو « يعبر » عن شيء حاضر أو متخيل . ومن ثم لم تعد القماشة دعامة لصورة ولكن الحدث » .





ما كورد يوقك - القاع والحرف
لوحه ٢



لوحة ٢

روبرت رauschenberg - تصوير مؤلف من ألوان مختلفة



لوحة ٤

أدراينهارت ، رقم ٣٠ ، عام ١٩٣٨

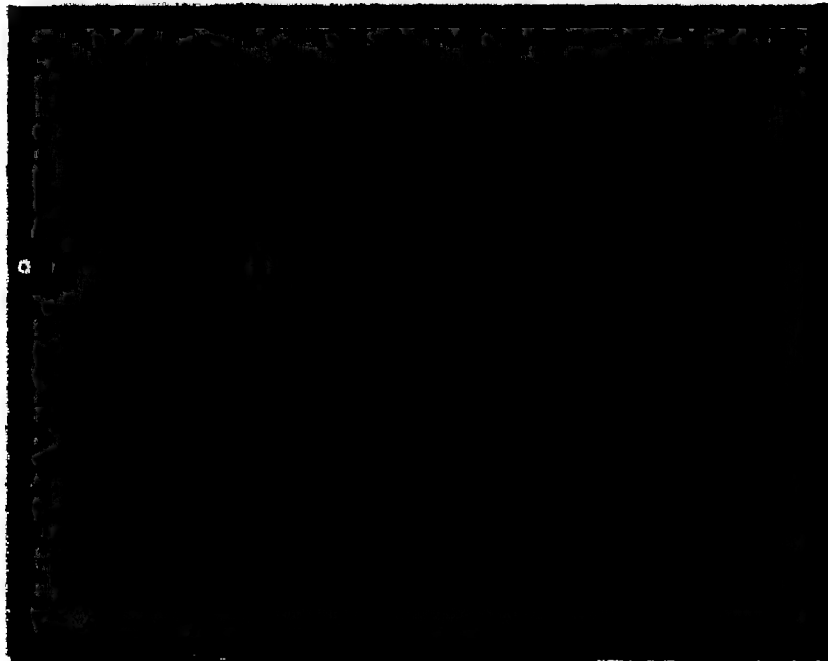


لوحة ٥

ريتشارد ليندر ، تلج ، عام ١٩٦٦



لوحة ٦
موريس لوس ، تمديد / علم ١٩٥٨



لوحة ٧

الورق كيلي ، الأخضر ، أزرق ، أحمر ، عام ١٩٦٤



لوحة ٨
فرانز كلاين (١٩٥٦)



لوحة ٩
فرانز كلاين ، أسود وأبيض ورمادي ، ١٩٥٩

الفن التشكيلي العربي الحديث ، كهذه المجموعة المتضاربة من الألوان لمجموعة من التشكيليين المعاصرين . . انه . . حتما . . طريقة جديدة للنظر الى الأشياء . . واختبار العالم من خلال العينين والخيال ، يتدعون خليطا من الأشياء المألوفة ، بعضها يشد العينين في ترابط رمزي قوي نسق يقصد التشويش على الناظر اليها وازعاجه . . كأن اللوحة تقول لك : استيقظ . . فكر . . تحسس عالمك . . وأبصر .

هذا اللون من الفن العربي الحديث . . جاء من روافد عديدة . . بعضها محلي والباقي من خارج الحدود . . من خلال أشكال وصور متعددة ، ومغيرة للخيال ، ولكن أحدا من فناني القوة الغامضة لم يستطع حتى الآن أن يسيطر عليها سيطرة حقيقية . . انها حالات ولادة في الفن . . كالعشق والموت ، متطرفة ولا مفر منها . . وهناك على الدوام علامات استفهام قائمة أمام الجمهور كالنصب التذكاري المبهم ، وهو ما يجعلنا في حاجة ملحة لأن نضام كل الطرق المؤدية الى فهم وتذوق الفن التشكيلي المعاصر . . بغية الوصول بمستوى الشعور الوجداني للناس . . ولتخفيف الأذى البشري الى أقصى حد . .

وما من فنان عظيم يستطيع أن يدرج في جدول أعماله بلاجمج الصور التي ينوي تحريك الفورشة من أجلها . . إنه يترك نفسه وشجاعته ومقدرته على تحريك الخطوط والألوان لتغطي سطح اللوحة كلها . . ولكل فنان شخصيته وأسلوبه وطابعه الخاص المميز ، ومن بين الأمور المشتركة بين أكثر الفنانين المعاصرين ، تنازلهم عن التفاصيل الدقيقة جدا داخل اللوحة لبلوغ الوفاق التام مع النشاط الذهني للعقل البشري ، أو لإثارة الغيظ . . إنه فن قلبي وناصري ، يركّز في هبستريا الكرة الأرضية ، والقضية في تقديري ربما لا يستطيع جعلنا الإجابة عنها ، لأنه جيل مراوغ وغامض الأسلوب .

سيف وانلي مدخل الى قراءة فنان البحر الأبيض

محمود عوض عبدالعال

صوت الحاكي بمنزل الجيران الذي يفصله عنهما حارة ضيقة ، وكانت الموسيقى هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن وكان من عشاق ذلك الموسيقار العالمي ، فسحب سيف لوحة بيضاء وبدأت يده تسير مع الأنغام الى أن تمت ، وكانت أول لوحة تجريدية تحصل على الجائزة الأولى في التصوير لبيّنالي الاسكندرية الثالث ، وسيف وانلي من فناني الميناء ، يربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقية الألوان وصفاء المساحات مضحيا في ذلك بالبعد الثالث للمنظور ، وهذه الطريقة ليست جديدة على الفن العربي . . اذ كانت عماد الفن الفرعوني والاسلامي ، وقد استفاد منها فنانو الغرب عندما استغرق الشرق في سنة من النوم بين أحلام مغرقة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن . . لذا فالجمهور محتاج دائما لمن يهيء له الرؤية الجديدة في الأعمال التشكيلية المعاصرة ، ومهما كان الغموض الذي يحيط بالشكل العام ، فان أي عمل فني يقوم به انسان ، ورائه مضمون اختفى وراء عملية البناء التي هي فلسفة الفن المعاصر . . فالانسان المدرك الذي يقوده العقل والاحساس والعاطفة خلاف الحيوان المحب للعبث والتدمير ، كما حدث في حكاية القرد التي اتخذها بعض الساخطين على التجريبية هنا وهناك . . وليس ضروريا بالطبع أن يتلقى الانسان تأهيلا نوعيا متخصصا حتى يفهم الفن المعاصر الذي لا يستطيع أحيانا أن يحمل رموزه غير هؤلاء الذين يعرفون قوانينه . . ان صوت الفنان التشكيلي هو الصوت الوحيد الذي يصل الى كل الناس ، أو لا يصل مطلقا لأحد ، مع فارق بسيط بين الاثنين . . هو قدرة المتلقي (الجمهور) على النفاذ في الأعمال الفنية وفهمها واعطائها وزنها الحقيقي من الوعي والتأمل . . إننا في مصر لا نزرع متاحفنا القديمة الا نادرا جدا ، ولا يذهب أحد الى معرض فنان تشكيلي الا بسبب العمل

ولا سبيل الى النقاش ، في ضرورة العثور على نتوءات ودفع ما ورثته هذه العقلية من التراث المحلي والعالمي ، فالطابع الشرقي بارز تماما في لوحاته . . بينما الاحساس واللون واللغة واضحة في كل أعماله . . سيف وانلي . . واحد من قلائل الفنانين العالميين الذين يدركون جيدا ما تحمله جذورهم الروحية والمادية على امتداد الزمن والأرض من مضامين وتجارب ورؤى . . يدفعه شعور فني متطور لاستجلاب وراثات أجيال وأجيال . . وقد اكتسب اسم « سيف وانلي » شهرة عريضة في مصر والعالم ، من خلال انتاجه الخلاق لأكثر من نصف قرن ، حيث تتجلى قدرته الفنية العصبية طوال تاريخه الفني الرحب ، وقد قادته ألوانه ذات الروح المصرية الشغافة الى استكناه الجوهر الذي يؤكد الانتماء العميق في الشحنات التي يضطرب بها كيان الانسان المصري في صدق وأصالة في كل موضوعاته المنوعة ، عن النوبة ، ورقصات الباليه ، وأولاد البلد ، والمرابا ، ورسوم روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ، وتصميمه للملابس وديكورات مسرحيات مصرية وعالمية .

ان تأثير سيف وانلي بمناخ البحر الأبيض يعد من أهم العوامل التي شكلت أستاذه في اللون الصافي ، كما كان تأثيره بالموسيقى العالمية ، واستفادته من العلاقة الوثيقة بينها وبين التصوير والفنون الأخرى . . فقد تأثر بها في لوحاته التجريدية ، ومن قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة . . أما اللوحات التي كان يتحدى فيها المصطلحات التقليدية في الفن التشكيلي ، مثلا بوضع الألوان الباردة متجاورة والألوان الساخنة في الوحدة . . وهي محاولات التي تأثر فيها بموسيقا « استرافيسكي » وكان هدفه منها أن يختبر بها نفسه ، حتى ان شقيقه ادهم وانلي كان دائم الاعتكاف في ستيه الأخيرتين من عمره القصير ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، وذات ليلة سمع سيف

المتبينة التي عاشها عن قرب فقد عاش فترة في دار أنيقة بحي (بولكلي) بالرمل قريبا من شاطيء (ستانلي) وهو شاطيء رملي عريض على أكشاك خشبية ذات ألوان جميلة . ولظروف خاصة مالية انتقلت الأسرة الى بيت آخر في حي فقير على شاطيء « المحمودية » فوجد أناسا آخرين ، يتحدثون بلغة ، ويتعاملون بأخلاقيات وتقاليد تختلف عن البيشة الأولى . . ولم تسغه الحياة الجديدة ، فراح يرسم على ظهر الخرافات الأطللس التي يصادفها مع رفاقه ، وكان سيف واثلي في حاجة حقيقية الى هذه الرجة الشعرية . . ففي مدرسة الظروف الصعبة . . تخرج كبار فناني العالم ومشاهيره . . الأمر الذي جعل معظم أعمال سيف واثلي تخرج الينا وهي محملة بشجن حزين ، وقلق مأساوي متأجج ، ولم تنح له الظروف الصعبة فرصة الدراسة المتخصصة ، وبقي عصاميا ، وموهبه الفنية هي مصدره وجامعته التي تخرج فيها . . وعندما تنبه سيف الى حبه ورغبته وتعطشه الدائم للفن ، كان كشفه هذا جديرا لأن يهدبه الى معايشة عدد من كبار الفنانين الأجانب والمصريين في أوقات كثيرة براسمهم أو في جمعياتهم الفنية استنادا على مشاعره وحرصه على الاستفادة بأكبر قدر ممكن من القيم الجمالية والمبتكرة .

ووضع سيف واثلي هدفه الأول محل احترامه وتقديره متجردا من توسلات المبتدئين لأساتذتهم من أجل الاستعانة بهم في دحرجة الكرة أو تحريك الفرشاة على القماش والورق . . لهذا أصبح إيمان سيف بنفسه فيها مصدر راحته وقلقه في وقت واحد ، وهو الأمر الذي جر عليه كثيرا من الأزعاج والاضطهاد في بدء حياته الفنية وسط معتوك الجمعيات والهراسم الفنية المختلفة التي كانت تزخر بها الاسكتلندية في ذلك الحين في سن مبهكة أمر لا يحصى ، واغراء لا فزاو أمامه . فهو مرفوع بحبه المتجدد للفن مع صحوة كل يوم ، وقد بدأ اسمه يسري

الصحفي ، أو الزمالة في العمل ، أو المنفعة المادية ، ولا تندهش اذا وجدت طلاب كلية الفنون هناك يزدهون على معرض أستاذهم . . فانهم يتفرجون على حفل خاص يلزمهم الود الاجتماعي بحضوره ، أما هؤلاء المحبون للفن لله . . فسوف تعثر عليهم مرة ، وتعلمهم مرات ومرات أكثر في معارض أكثر ، وهذه مشكلة ذات طابع محلي عربي ، بحيث تسترعي انتباه اتحادات الفنانين التشكيليين في الدول العربية .

وعالم الفنان بلا حدود ، انه أرض مفتوحة أمام مدن (نعم) ومدن (لا . .) ولولا ذلك الألم العبقري الذي جعل الفنان الفرنسي (لافور) يسرق مفارش مقاعد الفنلق الذي يعمل به ليحوله في آخر الليل الى « توال » يرسم عليه ، ويستبقي الزيت جانبا بعد أكل السردين من العلبة ليسيح بها الألوان . . ولم ينقد بيكاسو من الفقر سوى قدرته المدهشة لأن يرسم الفرنك على الطبق ويمضي خارجا من المطعم . . انها عبادة الفن التي جعلت الفنان سيف واثلي يرسم استكشاته على تذاكر الترام وعلب الكبريت والسجائر ، وهو نفسه الطفل الذي أخذ يخطط على الحوائط البيضاء وعلى رخام الأرضيات وعلى كل شيء يجده أبيض ، صبور الرجال وحيوانات وزهور . . حتى ضج منه أهل البيت وزجره الكبار في بيت جده لأمه - عصمت هانم الداغستاني - حيث ولد عام ١٩٠٦ ، وكانت تقع في يده بعض المجلات الانجليزية وبها صور الجنود أثناء الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ فبدأت تتكشف عند الطفل واثلي بواكير النزعة الفنية للتقليد ، وأخذ يحور في الرسم فيلبس الجرحى والموق ملابس الانجليز ، والمتصرين ملابس الألمان وحلفائهم وكان ذلك أول خطوة في انطلاق ريشة الفنان الصغير ويبدء العث وبدء دخوله الى الشكل والتكوين والحركة . . وتعاونت الظروف لشحن غيلة الفنان الصغير ، الأماكن التي سكن فيها والبيئات

في الوسط الفني بعد أن حقق في ميدانه انتصارا تلو انتصار ، على الرغم من تدهور أحواله المادية إلا أن معنوياته لم تغفل على الإطلاق .

ولا يستطيع احد ، أن يسكت على قيمة التجارب التي عاشها الفنان متجولا بين المراسم والجمعيات ، فكان عدد الفنانين الأجانب بها أضعاف عدد الفنانين المصريين ، وكلهم متطوعون للتدريس والمعاونة مثل (جول بالنت) وهو فنان مجري عاش فترة طويلة بالاسكندرية ، وكان له فضل في توجيه سيف الى مهارة الرسم بألوان الباستيل والفحم . كما اتسعت دائرة أصدقاء سيف من الفنانين وهواة الفن ، ولم يكن يجد صعوبة في الاقتراب من روح وأذواق الفنانين الأجانب والمصريين ، والفضل يرجع الى اكتساب نفسه تلك النكهة الساخرة وسرعة البديهة والذكاء المتقد . . .

هذه التي يتمتع ويفرغ بها بين أغلب الفنانين المعاصرين له ، من بين أصدقاء سيف من المدرسين الفنان (جاكو اسكالييت) استاذ النحت و (جان نيكولاديس) وقد وجها سيف وجهة صحيحة وهما من خيرة أساتذة كلية الفنون الجميلة بباريس .

وكان معهد الفنان الايطالي (لاتوربيكي) من أحب الأماكن الى قلب سيف نظرا لصداقته العميقة بصاحبه واستغاده في مرحلة الشباب بالرسم بألوان الزيت ، كما نهل من مقدرته (بيكي) التكنيكية ، بعقلية واعية ، وليس غريبا أن يشعر سيف - وهو يشق طريقه بنجاح بتفرد أصدقائه من الأساتذة وهو أمر لم يكن يقلقه على مستقبله الفني وتطوره . . بمقدار ما كان يدفعه الى الاحساس بأن الطريق الزاهي الذي انعقدت عليه آماله لا يمكن مجاوزه في حماسة متخيلة أو أوهاام مزوقة . . فكان عليه التزام الروية والصبر ، ويضيء حماس الشباب في دمه الساخن بالحيوية والتجدد في يد صديقه (بيكي) ، فعندما وقف سيف أمام لوحة يرسمها وتعثرت يده محاولا

وضع لمسة من الضوء على فاز . . فقد ساعده بيكي على وضعها . . ولا شك أن لمسة الضوء على الفاز التي وضعها بيكي أضافت الى شخصية سيف مكانة مرموقة في نفس بيكي ، وبقيت كلمته حين هتف وسط رواد معهده ليقول أمام سيف (سأكون فخورا بك يا سيف عندما أتركك لمصر . . وأترك أنا الدنيا . .) دليلا على نجاح سيف في كسب أصدقائه من الفنانين الأجانب لفنه وشخصيته ، وظلت صداقة سيف وبيكي زمنا طويلا ومثالا بين الفنانين ، وعندما دعي (بيكي) لافتتاح مرسوم سيف وأدهم الخاص بالاسكندرية ، سجل بيكي هذه الكلمات (ما أشق الطريق الذي ستسلكه في هذا البلد الذي لم ينضج فيه الوعي الفني لدى الجمهور بعد . . لكنني واثق من عنادكما وإصراركما في الفن) وكانت نبوءة بيكي صادقة ، وواقعية جدا . . انه النظر الى كل شيء دون حقد أو إفراط في الأمل . وهي أكثر العمليات صوابا في تقدير المرء للعالم . . لقد جرب فنان الاسكندرية الكبير تحريك فورشاته مرورا على جميع المذاهب الفنية العالمية وبانت مقدرته وعبقريته في كل ما قدم من أعمال .

ارتاد سيف وانلي المدارس الحديثة دون أن يكون لديه علم عنها ، وكانت كل الكتب الفنية المتداولة حتى عام ١٩٣٢ عن الكلاسيكية والرومانسية وما بعدها (رفائيل - رمبرانت - لاكروا - كوربيه وغيرهم) ، وكل من تتبع معارض الأخوين وانلي يلاحظ تغير أسلوبيهما من معرض لآخر ، وكانت دهشة الزائرين لمعارضهما تؤكد وجود مسحة من الفن الحديث كالمدرسة التأثيرية والتعبيرية والضواري مع ذكر أسماء مونييه وفان جوخ ، وجوجان ، وماتيس . . كان سيف يأخذ اتجاه الفن الحديث دون أن يعرف عنه شيئا ولم تكن تأثيرية سيف من تأثيرية مونييه ، ولا تعبيرية كوشكا وكيرشل وسيزان . . وكذلك يمكن القول بالنسبة لمدارس

من قوته على الخلق الكاشف للرؤى المحيطة ، وهو حر كامل الحرية خلال المرادفات المعاصرة المتقدمة في الفن العالمي . . أقول إنه من النادر الحصول على هذا المثال ، ليس في جمهورية مصر العربية وإنما في بقاع الأرض الأخرى . . إن أعمال سيف وانلي تكشف لنا عن ثلاثة خطوط رئيسية تؤكد أستاذية التكوين أو الشكل أو التصميم ، وأستاذية التناول الفني أو التكنيكي وأستاذية اللون . . ولعل هذا الأخير يدفعنا اعزاز شديد الى أن نطلق على سيف وانلي هذا الشعار الأخير . . المصري السيد على اللون . . (بان بيلا . . . مدير المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي بالقاهرة عام ١٩٦٧) .

سيف وانلي يعد نموذجا للفنان المصري العاشق للفن ، لأنه من سلالة فنية ليست حديثة الولادة ، انه ذلك النبع العجوز على ضفاف النيل حيث مرت أيديهم على فن معين ، وكان من العسير على هذه الأيدي أن تمارس فنا خشنا أو مشوها ، والتجديد الذي تركه سيف وانلي ينبغي النظر اليه والعناية به ، وكما هو الحال بين صعوبة العناية بأعمالنا الفنية المصرية القديمة لكثرتها ، فاننا أيضا مع نوايغ الفن المصري المعاصر ، لا نهتم بحفظ التراث أو تقديمه الى الجمهور لعمل حوار حول مستقبل الفن الحديث ، وحتى في نطق المدن المصرية والقرى المصرية ، فان واحدا من فناني مصر الكبار الذين خلدت القرية في اعمالهم ، لم تشهد له القرية المصرية معرضا واحدا . . ولا شك أن الجمهور هو الذي سيحقق لنفسه الثقافة في القرية أو المدينة . . ولكن بأي وسيلة سيحققها . . . هذا هو السؤال . . وأمام كل فنان . . وفيما يرغب الفنان ويريد عشاق الفن . . نفتتح بابا للصدفة وهو الواقع الحي للفنان التشكيلي المصري ، فهناك عدد كبير من الفنانين الجادين الذين لم يعرفهم الجمهور بعد . . لأنهم محدودو

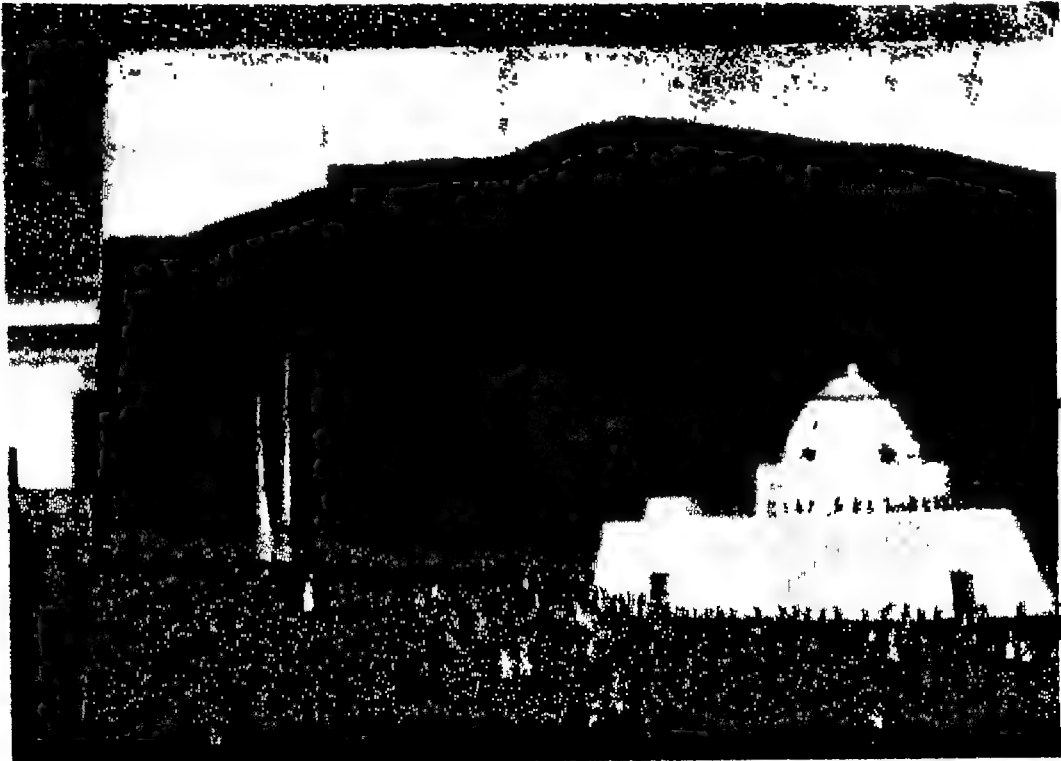
الضواري ، والتكميلية وما بعدها حتى التجريدية . . وكل ما مر به سيف من اتجاهات كان تطورا شخصيا بالنسبة له . جاء نتيجة العمل المتواصل باخلاص وصدق نذكر منها : رسم سيف حالة الحرب العالمية الثانية بالاسكندرية ، الجنود المغمورين وفتيات الليل ، والأشرطة والغارات ، والهجرة . . ويبت كلها في وقتها ولم يبق منها شيء ، وقد حضر قائد انجليزي الى مرسمه واشترى لوحات رسمها أدهم وسيف عن مواقع معركة العلمين قبل وقوعها وقال لهما : (أنتما تصلحان للجاسوسية واقتناهما خوفا من تسريبهما الى الأعداء) وكانت أغزر سنوات العمل بالنسبة لسيف لأسلوب الضواري تلقائيا ، وتعد لوحة (السيرك) أول صورة حاول فيها سيف استخدام أسلوب الاستقبالية على طريقته واللوحه عبارة عن خيول بيضاء تجري وأرجلها متشابكة ومهزوزة وكذا رؤوسها ، واستفاد سيف من رسم الباليه والمسرح والأوبرا في اكتساب سرعة متناهية في الرسم الخاطف ، كما أضافت الأنوار الصناعية على ألوانها الرقة والشفافية باستعمال أطيايف من الألوان البنفسجية والأزرق والتوركوازي والرمادي ، كما اكتشف عمق وجلال اللون الأسود الذي سيطر - وما زال - على أعمال سيف حت الآن . . الى جانب ذلك لم يترك سيف فرقة أجنبية للباليه تزور الاسكندرية الا وأخذ تصريحا بدخول كل برامج الفرقة ، ثم يعود الى مرسمه آخر الليل ليرسم من الذاكرة كل ما شاهده على الورق . . وله أعمال عديدة في رسوم عديدة في رسوم أعمال الباليه كاملة (البجعة السوداء - بحيرة البجع - الفتي والموت - اكسير الورد - الرقصات الشعبية) ، ولم يحدث مرة أن كرر سيف نفسه في معرض ، بل كان دائما يقدم الجديد من اللوحات (. . أصبح من النادر أن نعرث في زماننا المعاش على هذا الشخص الذي يستمد القدرة من حبره أمام اللوحة . .

العلاقات مع باقي الأعلام ، ومن الضروري أن يكون لدينا شيء ما لانقاذ الفنان الحقيقي وتجربته من دهماء الأقدام الغبية . . وإذا أراد الفنان أن يكرس جهده كله للقيام بدفاع عن فنه ، فقد لا يبقى من عمره كله بقية ، ولكن إذا شاركناه جميعا . . فإنه بالقطع لن يستحم وحده في مشاكل عصره ويبتته بروح ضعيفة . . اننا منشطون . . الابداع في جانب . . والنقد الفني في جانب ، وأزمة النقد والمتابعة على رأس كل الاحباطات التي تواجه كل المبدعين في مصر والعالم العربي . . وما فعله بيكي مع سيف وانل ، وما قدمه (اسكالت) مع محمود موسى ، لا يمكنه أن يتكرر بين فنان مصري كبير وفنان مصري طالع ، والعبء ليس داخلا في التكوين الأخلاقي ، وإنما في انحطاط الظروف الاجتماعية ، وضآلة النشاط المخلص والمعطى من أجل الفن . . عندما سئل الفنان المصور العالمي (ديجا) عن النتائج التي وصل اليها بعد رسومه العظيمة . . أجاب ديجا قائلا : برغم الشهرة التي أعيشها ، فإن الرسم ليس تشكيلا فحسب وإنما الرسم فن وهو عبارة عن الطريقة المثلى لفهم العالم ، ومن الضروري أن تفتح اللوحة نفسها لكل متلق ليأخذ منها التعبير أو الانفعال

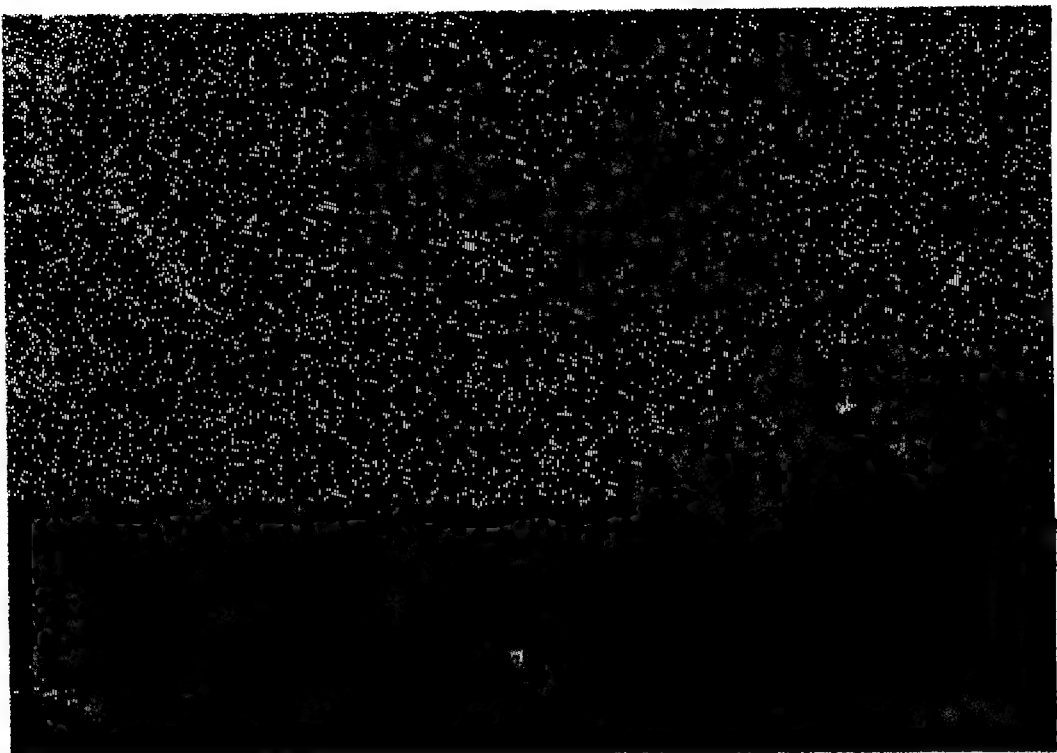
(الذي يريد) . وكلام ديجا نابع من احساسه الصادق بكل ما يرسم ، فإن موضوعات ديجا كانت محدودة جدا ، لكن لوحاته كانت بالمشات ، وارتباط ديجا بالواقعية كان طريقا حرا مطبوعا في أذهان الجماهير التي عشقت فنه .

وهو نفس الاحساس الذي قاله سيف وانل وكتبه في صدر مذكراته الشخصية (ان حياتي كلها أوهام وأطياف تؤكد وجودها الألوان والأصباغ المتداخلة الأنغام والمقامات على قطع من القماش أو الورق ، يعيش فيها معي كل من يحب الحياة التي تسمو الى عالم الوجدان ، أعيش وحيدا مع معاناتي في مجال الخلق الفني . . ان طريق الفن وعمر وشاق . . وياله من طريق . .) وإذا كانت متاحف باريس وانجلترا وأمريكا وإيطاليا ويوغسلافيا وأسبانيا والارجنتين والمانيا « غ » وليينجراد وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ويكين ومعظم الدول العربية ، تحتفظ ببضع لوحات من أعمال سيف وانل ، فانه قد طلع وقدم جواز مروره والميلاد الحقيقي لتطور الفن التشكيلي المصري المعاصر ، وأستطاع باقتدار فني متكامل أن يحول الدفة لصالحه ، وأن يترك بصمة عريضة وغنية على الطريق . . وياله من طريق . .

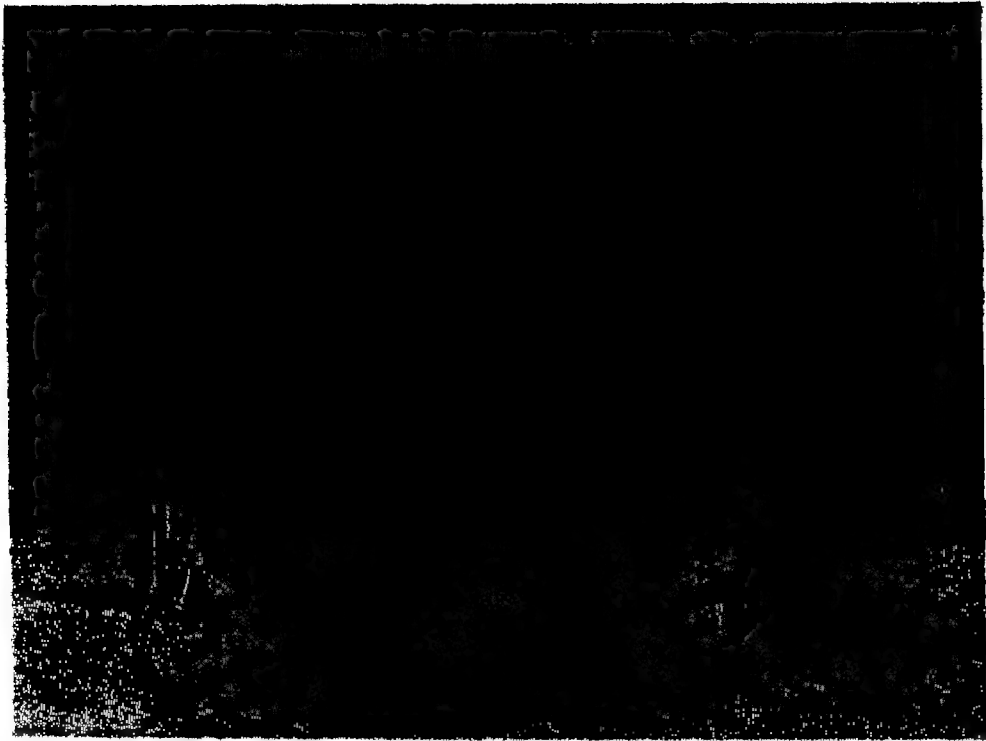




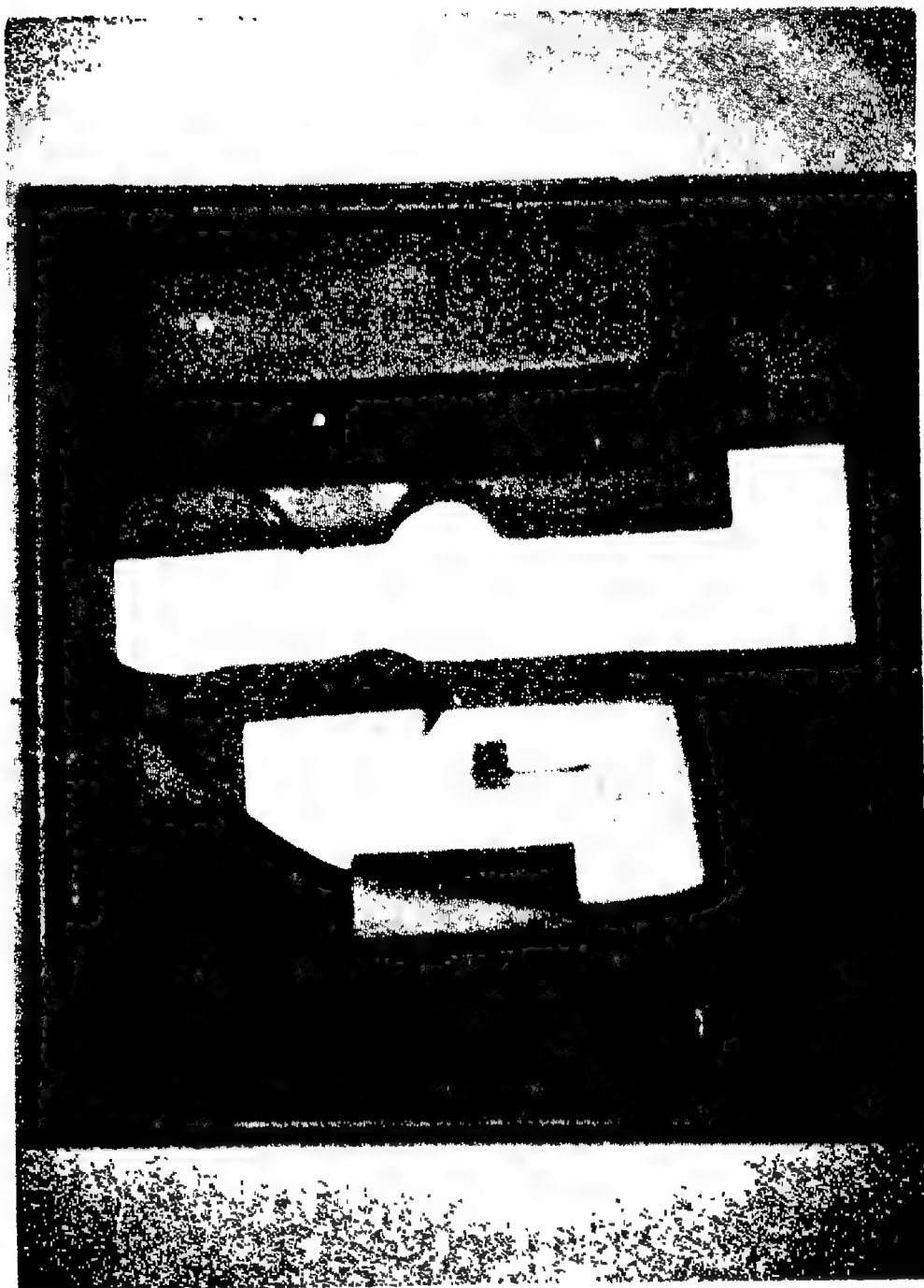
مولد سيدى قباوى



رحلة صيد



شاطيء العلمين

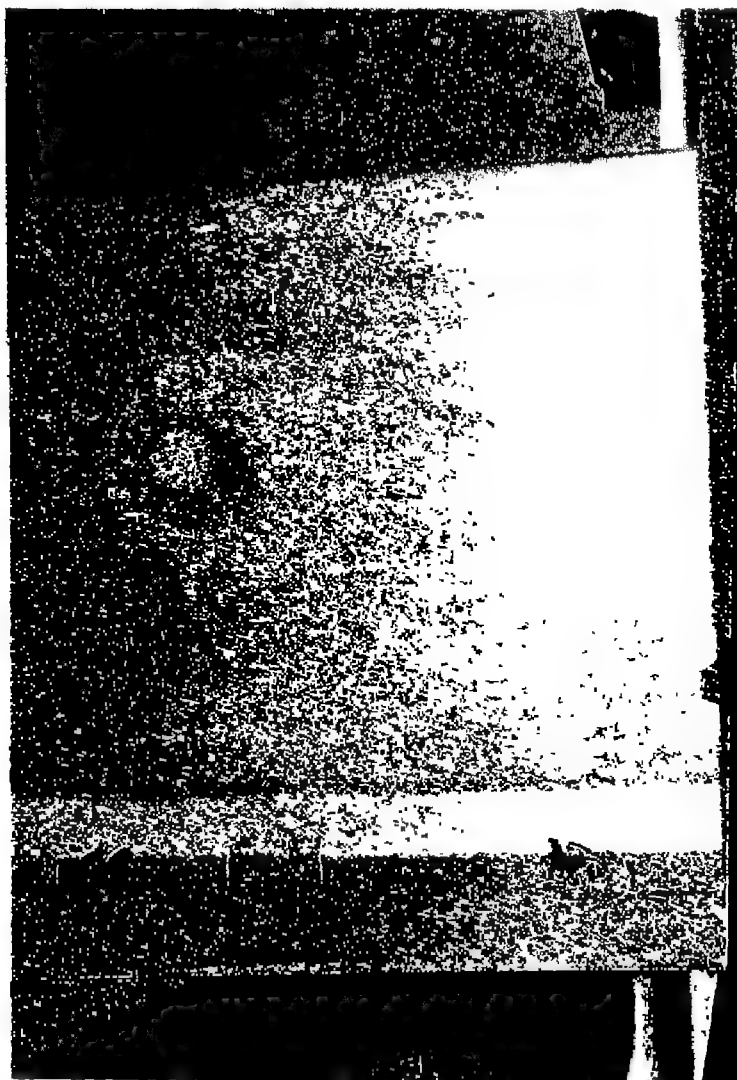




رسمه توتية لادهم والدي



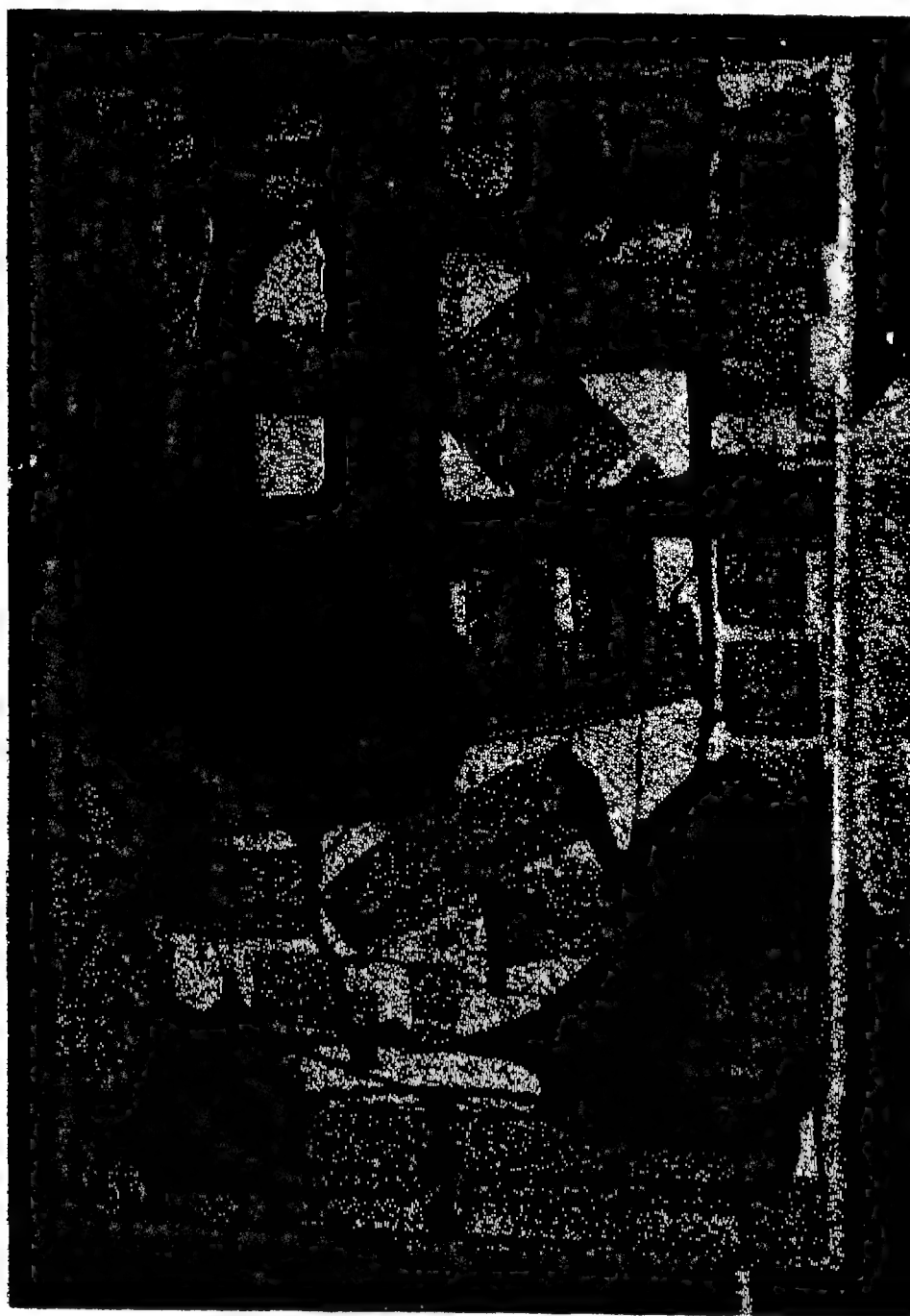
نهاية الرحلة

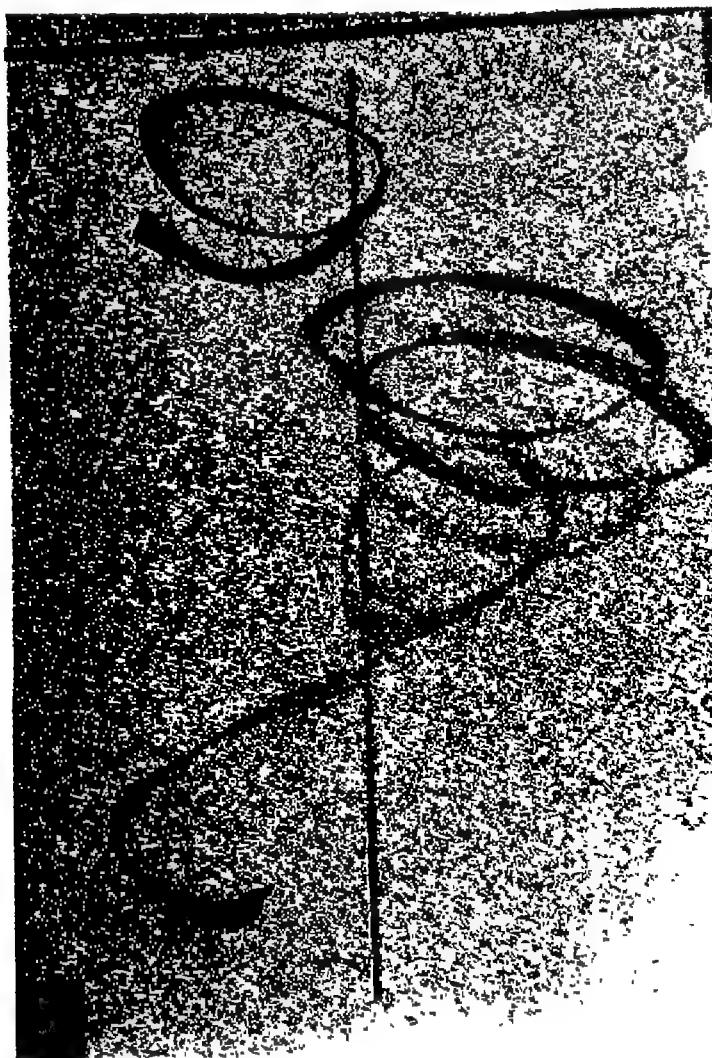


مخول على البحر



صورة لشاعر





تكوين

مدخل إلى قراءه البحر الأبيض



طبعة صائنة



٥٧٦

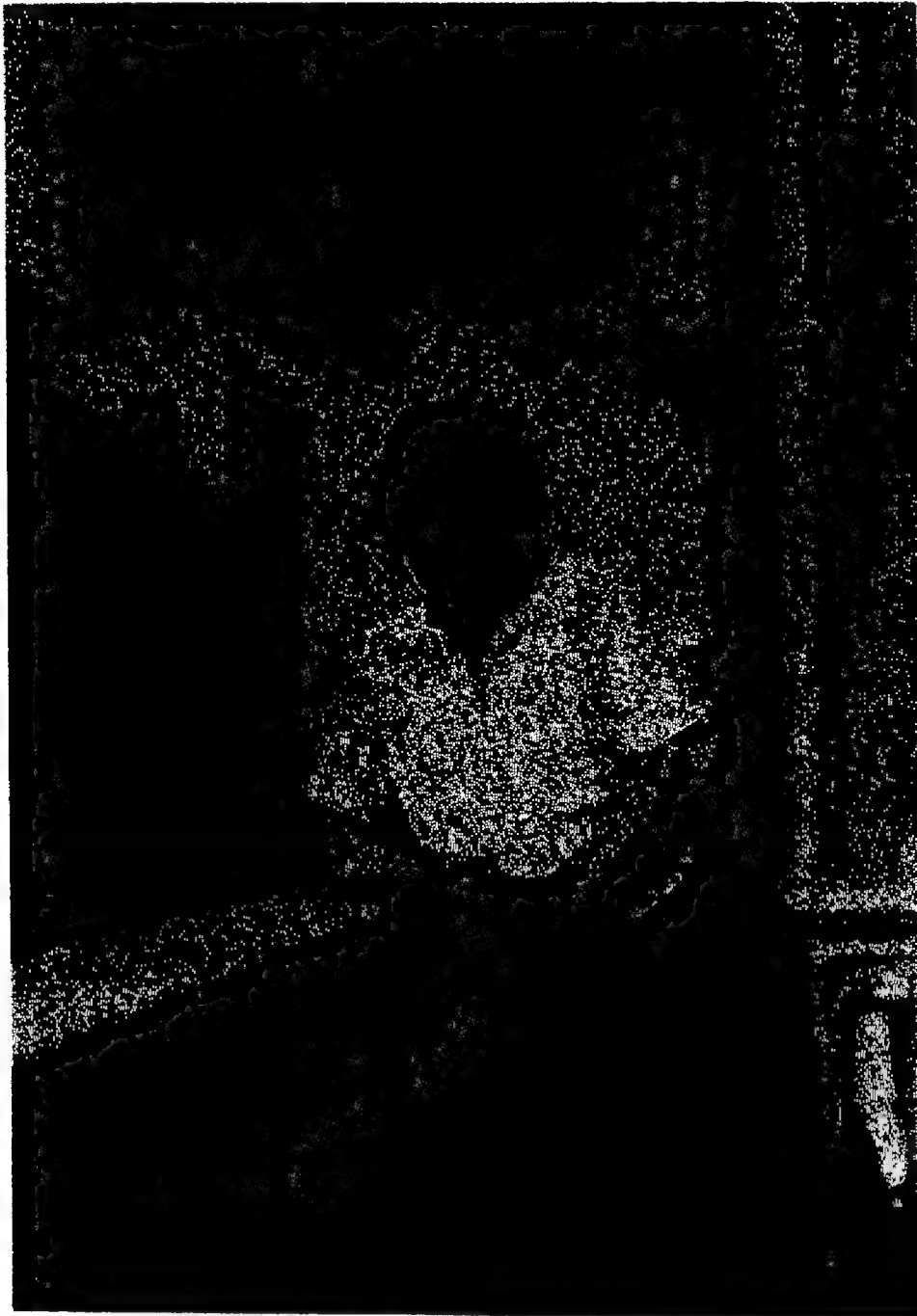
محل الى قراة البحر الانيص



تصميم ملابس الدنيا رواية عربية



وداعاً يا ادم



الفنان في شبابه



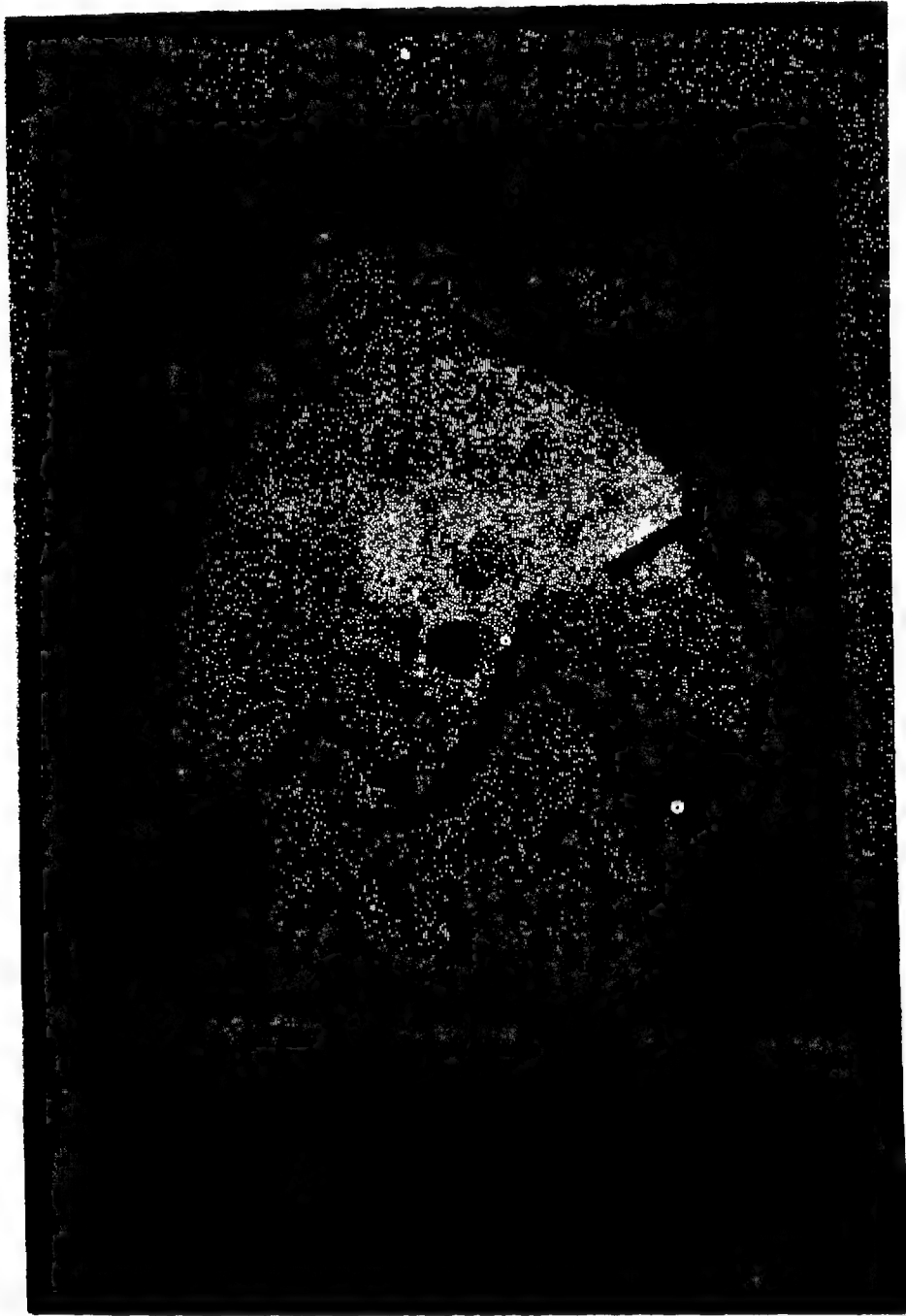
راقصان الآله



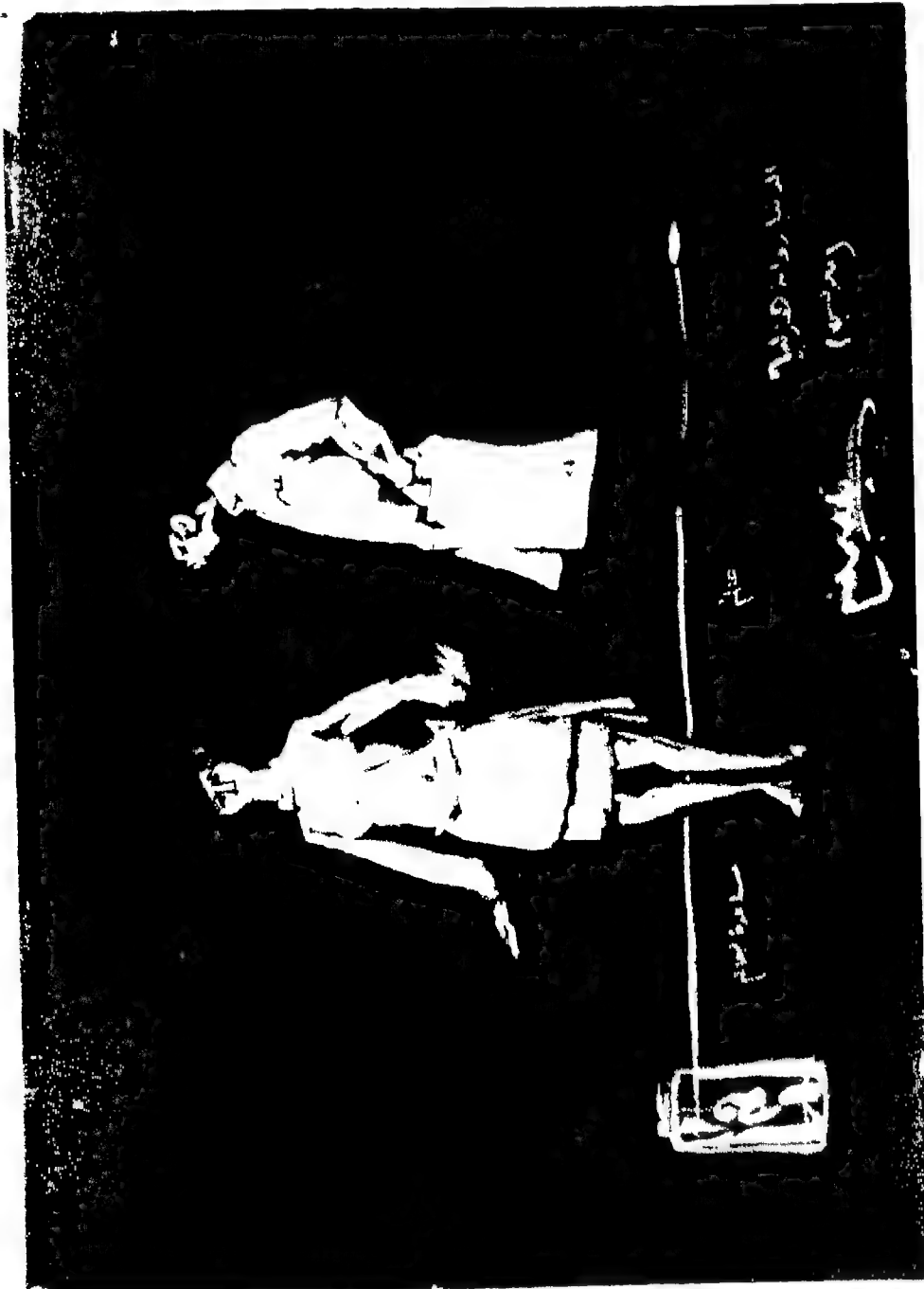
صورة لادهم في مرسه



مقابر المسلمين



مازقة الليل



المرأة والرجل في
البيئة الحديثة

من الشرق والغرب

في خريف ١٩٨٠ كنت في زيارة للهند ، ومن برنامجها حفل عشاء رسمي في القصر الجمهوري . وكان جلوسي الى جوار مسئول عسكري ، وعلى جدران القاعة نماذج من أسلحة متنوعة : سيوف ، وبنادق ، ودروع ، وخوذات ، ولوحات لرؤساء الجمهورية السابقين ، وعلى المائدة أمامنا زهر تنوعت أشكاله والوانه .

وتنقل نظري بين عُلة الحرب وآلاتها ، والزهر الرقيق كأنه ابتسامة طفل .

كم محارب ارتدى هذه الخوذات ؟ وضرب بهذه السيوف ؟ ثم غسلتها الأيدي من دماء علق بها ، وانتهى بها المطاف إلى هذا السكون ، على حائط القاعة ، التي تجلس فيها آمنين .

شيء من هذا كان في ذهني ، وأنا أفتح الحديث مع جاري بسؤال :

- ما العلاقة بين السيف والزهر ؟

فابتسم قائلاً :

- أكثر من علاقة : قل إنها الحرب والسلام .

ثم قال بعد صمت قصير :

- هذه الأسلحة جزء من تراثنا الهندي ، لها الآن مكانتها التاريخية والفنية . والزهر نحية . هو مع قصر عُمره حاضر متجدد .

قلت : - هل نقول إن شيئاً من الألفة حدث بين الزهر والسلاح ، عندما أصبح السلاح تاريخاً أو جزءاً من حضارة أمة ؟ فرق بين أن أرى سلاحاً موجهاً إليّ ، أو سلاحاً أدرس ما فيه من صناعة وفن . إن الحرب وأحداثها إذا كانت تفصل بين الناس ، فإن الصلابة تجمع بينهم .

الثقافة والدين

عبدالعزيز كامل

● تذكروا : جاء تحديد أماكن آيات القرآن الكريم على النحو الآتي : أولاً رقم السورة واسمها ثم رقم الآية ، واعتمد النص الإنجليزي على ترجمة معاني القرآن الكريم التي قام بها العلامة عبد الله يوسف علي - ولها طبعت متعددة - مع الاستئناس بترجمات أخرى ، من أهمها مرماديك بكتول (M. PICHTHALE) ، في طبعته الأولى . الاقتباس من المهددين القديم والجديد .

وانتقل الحديث إلى الدين في الهند ، وكنت أستفسر منه عن نقطة محددة :

في دراسة سابقة نشرتها هيئة اليونسكو عن الاسلام والتفرقة العنصرية (١٩٧٠) عرضت لموقف الإسلام منها ، ثم قمت بدراسة أخرى لاحقة مقارنة (قطر : نوفمبر ١٩٧٩)^(١) ولاحظت في الهندوكية كيف أن الآلهة القديمة كان يغلب عليها بياض البشرة . حتى الجياد في عربة راما كانت بيضاء . ثم جاءت آلهة لاحقة مثل « كرشنا »^(٢) وكان الحوار عن لونه فقال :

- كالا : الأسمر

هكذا كان كرشنا ، كأنه تطوير واقتراب من العدالة في النظرة الهندوكية إلى قضية اللون دون أن تقتصر الآلهة عندهم جميعاً على لون خاص .

وقلت لجاري :

- إن الإسلام كدين لا يفرق بين الألوان . ويرى أن الناس جميعاً أخوة ، ونقرأ في القرآن الكريم :

« يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم . إن الله عليم خبير » (٤٩ - الحجرات : ١٣) وفي خطبة الوداع قال النبي محمد ﷺ :

« أيها الناس . إن ربكم واحد . وإن أباكم واحد . كلكم لآدم وآدم من تراب . ليس لعربي فضل على عجمي ، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى » .

فهناك هدف كبير تسعى إليه الإنسانية ، وتسير نحوه الأديان ، وهو كرامة الانسان ، والاخاء في شموله . ولكن : كثيراً ما يحدث ، عندما يجلس أصحاب

الأديان معاً ، أن يتحدثوا ويتحاوروا فيما يختلفون فيه ، فلماذا لا نتحدث فيما نتفق عليه ، ونبرز ما فيه من خير ، ونتخذ منه قاعدة انطلاق نحو علاقات أفضل ؟ ماذا لو تصورنا جمعاً من رجال الدين ، من أديان متعددة ، يتحدثون فيما يتفقون فيه ، وما تزداد حاجتنا إليه من الدين فكراً وتطبيقاً . وتعودنا أن نراهم معاً ، يلتقون حول ما يتفقون عليه .

كان هذا هو الأمر الذي تحدثت فيه مع جاري في نيودلهي . وكان محل اتفاق ، رجونا أن يتحقق في أكثر من مكان .

كيف ؟ هذا ما سنحاوله .

الحقيقة الواحدة بين الثقافة والدين :

ولنبداً من موقع أي صاحب دين .

كمسلم : أنا أو من بالله الواحد ، وجميع الأنبياء والمرسلين الذين أرسلهم الله . بدءاً من آدم الأب الأول ، ونوح الأب الثاني ، إلى ابراهيم وموسى وعيسى ومحمد عليهم جميعاً من الله صلاة وسلام .

عقيدتي بالنسبة لي واجبة الاتباع ، وإيماني بها يلزمي بأداء شعائر خاصة من الصلاة والصوم والزكاة والحج ، وأساليب معينة في المعاملات .

هذه الحقائق بالنسبة لي دين ، ولي بها : علاقة مع الله ، ومع نفسي ، ومع الناس . وهكذا كل صاحب دين . الدين عنده إيمان والتزامات عملية . ولكن حين يبدأ المؤمن في توسيع دائرة دراسته

(١) عبدالعزيز كامل : الاسلام والتفرقة العنصرية اليونسكو . باريس (١٩٧٠) اصدرته بلغاتها الرسمية . وصدرت له طبعة أخرى حربية من دار المعارف بالقاهرة في نفس العام ، لم تتأيت طبعاته بعد ذلك . اما بحث الرسول والتفرقة العنصرية فقد كان اهداه للتموغر العالمي الثالث للسنة والسيرة النبوية في قطر (نوفمبر ١٩٧٩) بمناسبة هذه الاحتفالات بملدم القرن الهجري الخامس عشر ، وقد نشره المؤلف في كتابه التالي :

مع الرسول والمجتمع : في استقبال القرن الهجري الخامس عشر : الفصل الثالث من ٦٣ - ١٠٩ - مؤسسة الصباح - الكويت ١٩٨٠ .

(٢) انظر مادة « كرشنا » في دائرة المعارف البريطانية .

فهناك دائرة واسعة هي الإيمان بالالوهية . وعقيدة الاسلام فيها أن الله واحد . وإننا جميعاً من خلقه .
وحين ننظر الى هذه العقيدة من الناحية الرياضية ، نجد أن « الواحد » هو الرقم الذي يقف بنفسه : ما دونه كسور وما فوقه تعدد . ومن بساطة العقيدة ، يمكن أن تدركها مستويات متنوعة من الفكر .

وحين نتقل إلى عقائد أخرى ، نستطيع أن نتلمس خط التوحيد فيها وراء التعدد الظاهري .

كمثال : في الديانات الهندية تستطيع دائماً الرجوع إلى إله أكبر ، وإن كان يحمل أكثر من اسم^(٣) .
وفي اليهودية يبدو التوحيد^(٤) .

وفي المسيحية نقرأ « باسم الآب والابن والروح القدس اله واحد »^(٥) .

وإذا كانت المسيحية ، قد اشتمل تراثها على تفسيرات فلسفية للأفانيم الثلاثة ، من حيث علاقتها ، بعضها ببعض ، فإنني أذكر هذا النص لأقف فيه عند كلمة واحدة هي « اله واحد » .

وآخذ من هذا كله « فكرة الإيمان بالله » - بقوة متعالية ، فوق الإنسان والوجود ، نحاول عن طريق الإيمان بها بناء الضمير الانساني .
وله أهداف ثلاثة أساسية :

- ١ - أن يحدد المستوى الأخلاقي لما نقوم به من عمل .
 - ٢ - أن يحول بيننا وبين الانحراف .
 - ٣ - أن يدعونا إلى القيام بالعمل ويحفزنا على متابعة السير الدائب للرفي بالحياة . بعبارة أخرى :
- دفع إلى أعلى ، وإلى الأمام ، وحائل دون

لتشمل أقواماً غير قومه ، وديناً غير دينه ، فهو يضيف دائرة الثقافة إلى دائرة الدين .

فالحقيقة الواحدة دين عند انسان ، وثقافة عند انسان آخر .

وأنت حين تجلس إلى صاحب دين ، يحدثك عن أديان الآخرين ، بوعي وموضوعية في العرض ، دون تحيز أو تحامل ، تستطيع أن تقول وأنت مطمئن : إنه انسان مثقف .

هذا خيط أول في العلاقة بين الدين والثقافة . المعرفة الموضوعية أولاً . وفهم أديان الآخرين ، كما يؤمنون بها ، وكما جاءت في كتبهم . والمعرفة - هنا - لا تقتضي الاتباع . فالاتباع مرتبط بالإيمان . وهو مجال غير المعرفة المجردة ، التي توسع مجال الفكر ، وتؤدي إلى مزيد من الفهم . والفهم طريق إلى علاقات أفضل ، وإلى مزيد من الإخاء بين الناس .

الأصول الثلاثة :

١ - الإيمان :

كمثال : يذكر القرآن الكريم أن أصول الأديان ثلاثة :

- ١ - الإيمان بالله .
 - ٢ - الإيمان بالجزاء .
 - ٣ - العمل الصالح في هذه الدنيا .
- « إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين ، من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً ، فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون » (٢ - البقرة : ٦٢) .

RADHAKRISHNAN : Indian Philosophy, London, 1958

(٣)

-Vol. I p. 480, for the one supreme in different forms, and fulfilling different functions.

(٤) سفر الخروج ٤ ، ٦ . « ثم قال انا اله ابيك ابراهيم واله اسحق واله يعقوب ، وكان هذا في اول كلام اله موسى . ثم جاء القرآن مصدقاً لما بين يديه .

(٥) انظر العهد الجديد اعمال الرسل ٢: ٢٢ وفيها يقول بطرس الرسول « يسوع الناصري رجل قد تبرهن لكم من قبل اله بقوات ومعجائب وآيات صنعها الله بيده في وسطكم كما انتم تعلمون » .

الانحراف ، مع فتح باب بالتوبة الى الله إذا أخطأ
الانسان .

٢ - يوم الجزاء :

كذلك في فكرة الجزاء ، يحدث إذا التقى أهل الأديان
أن يتناولوا الفروق بينهم فيها ، ما صورته ؟ هل هو
حسي ؟ أم معنوي ؟ إن كان هذا مجرد العلم فلا
بأس . وإن كان هذا هو الأمر الوحيد الذي يشغلهم ،
فقد أضعننا به وقتاً غالياً ، وعلاقات طيبة . أما إذا اتخذنا
من الإيمان باليوم الآخر ، ما يهون علينا مصاعب
الحياة ، ويدعو إلى مزيد من احتمال آلامها ، ومقابلة
تحدياتها فإننا نكون بذلك قد استطعنا تنمية الحياة
بالإيمان .

ويبدو أثر هذين المثالين (الإيمان بالله والجزاء) على
التكوين الفكري والسلوكي للفرد والجماعة ، والتعامل
بين الجماعات وإن اتفقت أو تعددت أديانها .
والى هذه الآثار اشار أكثر من كاتب كبير .

ففي محاورات ارنولد تونبي مع أكيدا دراسة لموضوع
الايمان بالحياة الآخرة وأثره على بث الأمل في النفس
وانخفاض معدلات الانتحار^(٦) ، وضرب أمثلة من
الديانات التي تؤمن بذلك ، كذلك نقرأ نفس التفسير
عند كارل يونج^(٧) . وهو كذلك فكر أصيل في
الإسلام .

٣ - العمل الصالح :

وهو الركن الثالث من الدين كما يصوره القرآن .
والصورة العملية التي يبدو بها أثر الايمان بالله والجزاء .

وهي صورة متطورة تستجيب لحاجات المجتمعات
المعاصرة ، وتعين على بناء المستقبل .

ولنبداً بأوسع الدوائر في عالمنا المعاصر . ولنسأل : ما
أهم ما يميز النظرة العالمية الآن ؟ وبالتالي : ما يميز
انعكاساتها على السلوك العملي ؟ .

بعد التطور الضخم في طرق الاتصال ، أصبح العالم
الآن وحدة كبيرة . تغيرت النظرة إلى المسافات .
وتغيرت معها النظرة إلى الحضارات والثقافات . وبعد
أن كانت كتابة التاريخ مركزة حول قارة معينة ، أو إقليم
من أقاليمها ، اقتربت كتابة التاريخ العالمي من التوازن
الموضوعي . ومع الكشف الحديثة في مجال الآثار ،
برزت أهمية الحضارات الآسيوية والأفريقية .
وأصبحت الحضارة الغربية ، في المنظور الممتد طولاً
وعرضاً ، مرحلة من مراحل الحياة الانسانية ، أخذت
من غيرها ، وتعطي غيرها ، في تدفق حضاري ، لا
مجال فيه للاستعلاء الثقافي ، ولكن للتآخي الثقافي ،
القائم على الاحترام المتبادل ، والشعور بالمسؤولية
الانسانية العالمية .

هذا الحوار بين الشمال والجنوب . هذا البحث عن
صيغة انسانية جديدة . هذا السعي نحو تطوير الجنوب
وتصنيعه . هذا الحديث عن المسؤولية الانسانية التي
يحملها كل قطر متقدم نحو قطر متخلف .

معرفة هذا كله تدخل في مجال العلم والثقافة ، كما أن
الخطوات الايجابية التي تتخذ لتنفيذه ، تدخل في المجال
الانساني والديني .

ولعل من هذا المنطق كان النداء الذي وجهته لجنة
المستشار الألماني فيلي برانت في مقدمة تقريرها
(١٩٧٩) :

(٦) Arnold Toynbee and Daisaku Ikeda: Choose life, a dialogue, pp. 150 — 157 (on Suicide) O.U.P. London, 1976.

(٧) Mc Giure, W. & Hull, R.E.C. (editors), C.G. Jung Speaking, Interviews and Encounters — pp. 45 & 144. Princeton, 1977.

المواطنين الذين يصل مجموعهم الكلي الى نحو ثلاثة ملايين .

وفي حوار مع المسؤولين عن المسلمين هناك ، ومع المشرفين على مساجدهم ، أحسست هذا الهدوء والاستقرار النفسي الذي يعملون في ظله ، والذي عبر به أحدهم عن الأصول الذي يقوم عليها العمل عندهم ، فقال : الديمقراطية . التقنية . الكفاءة .

٢ - وبالتنقل الى الجارة الكبرى الهند ، نرى تاريخاً طويلاً من الصراع في شبه القارة ، حتى بين قرى صغيرة ، يرهقها انخفاض الدخل ، وتعصف بها المجاعات والفيضانات ، ثم ترفع السيوف ، وتحرق الدور وتسفك الدماء ، من أجل خلاف ديني جزئي ، لم تستطع القرون من الجوار ، ولا آلاف الضحايا من الجانبين أن تحسم أمره . والأيام تمر . والخلاف قائم . والدماء تسيل .

٣ - ادع هذه الصورة لا تنقل إلى أوروبا ، وما كان فيها من صراعات دموية عنيفة بين الدول على أساس المذهبية الدينية في داخل إطار المسيحية . وكم شهدت من الحروب والمذابح . ثم انتقل الى الصورة التي تحاول أوروبا الغربية بناءها الآن : السوق الأوروبية المشتركة . البرلمان الأوروبي ، . ثم جهودها الواسعة وهي تحاول جاهدة أن تكون بمنأى عن أخطار الصراع النووي بين القوتين الأكبر ، ويكفي ما شهدت أرض أوروبا من معارك ودمار . إن القضايا الجديدة حيوية الطابع والأثر ، وتحتل الصدارة من تفكير الشيوخ والشباب .

وميادين الحرب القديمة أصبحت أرض حقول ومصانع وجامعات ومعاهد بحث علمي . وأعداء

أطلقت اللجنة على تقريرها « اسم برنامج من أجل البقاء » واختتمت مقدمته بالنداء الآتي :

إن العمل على تشكيل ما سوف يكون عليه المستقبل المشترك له من الأهمية ما يجعلنا لا نستطيع ترك أمره للحكومات والخبراء وحدهم . لذلك فإننا نوجه نداءنا إلى الشباب ، إلى الحركات النسائية والحركات العمالية ، إلى قادة السياسة والفكر والدين ، إلى رجال العلم ورجال التعليم ، إلى الفنانين والمديرين ، وإلى أعضاء الجماعات الدينية ، ورجال الأعمال ، عسى أن يحاولوا جميعاً فهم مغزى هذا النداء ، وتدير شئونهم في ضوء ذلك التحدي الجديد^(٨) .

فاذا اعتبرنا هذا التقرير صورة التحدي بين الحاضر والمستقبل ، والتعاون بين الدول المتقدمة والنامية ، وبين العاملين في حقول فكرية متنوعة - تضم فيها تضم - الدين والثقافة ، استطعنا أن نسير الى توثيق الصلة بين الدين والثقافة في الرقي بالمجتمعات الانسانية .

إزالة السلبات :

وببدأ هذا بالتعاون على إزالة السلبات ، وفتح طرق أوسع أمام الانتاج . ولتأخذ أمثلة من الشرق والغرب . ١ - ففي زيارة لسنغافورة (سبتمبر ١٩٨٠) ، استرعى انتباهي كيف تتعايش الأديان هناك في سلام . لكل أصحاب دين مجلس أعلى ينظم أمرهم . التعاون بين أتباع الدين قائم . الصلات بينهم وبين الحكومة واضحة . الاحترام بين الأديان قائم . ترى المسجد غير بعيد عن الكنيسة أو المعبد الهندوكي أو البوذي . حرصت الدولة في توزيع المساكن أن تزيد من الامتزاج بين

(٨) الشمال - الجنوب : برنامج من أجل البقاء

وهو : تقرير اللجنة المستقلة المشكلة لبحث قضايا التنمية الدولية برئاسة ولي برانت . ص ٢٩ من الترجمة العربية - منشورات الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية ، والصندوق العربي للإعانة الاقتصادية والاجتماعي - الكويت ١٩٨١ . (وسنعود الى صفحات الترجمة العربية في الاقبياس التالية)

الأمس أصبحوا أصدقاء اليوم . والأيدي التي كانت توقع معاهدات النصر والهزيمة ، أصبحت توقع معاهدات التعاون في شتى صُوره .

نعم : هناك خلافات لا سبيل إلى تجاهلها ، ولكن جانباً كبيراً منها يتم التفاهم حوله من خلال المؤسسات والحوار بين الآراء والأجيال . وإذا كانت بعض الصراعات ذات الجذور الدينية لا زالت قائمة في بعض أجزاء أوروبا ، إلا أن مساحتها مقارنة بما شهدت القرون السابقة ، تؤكد تجاوز أوروبا هذه المرحلة إلى أفق جديد من التعاون .

ذكرت هذه الأمثلة الثلاثة من الشرق والغرب : منها مثالان متجاوران من الشرق الأقصى ، ومثال من الغرب ، مرّ بأكثر من مرحلة من مراحل الصراع والتعاون ، لأبين أننا بالجهد الواعي ، وعن طريق توسيع المجال الثقافي ، وتقدير ما عند الآخرين ، نستطيع أن نتجنب سلبيات ترتبط في بعض العصور والأقطار بالدين . ونستطيع أن نتجاوزها إلى مستوى أفضل من الإيجابيات والتعاون .

وإذا كانت هذه السلبيات قد انعكست على العلاقات الداخلية بين أهل الدين الواحد ، بناءً على تعدد مذاهبهم ، وانعكست على أهل الأديان المتجاورة ، فإن الرغبة عند البعض في استمرار الصراع دعت إلى أنواع من العُرض المُشوّه وغير المناسب للدين ، على المستويين الداخلي والخارجي معاً . وقد يتولى هذا العرض بعض أبناء الدين . وقد يصوره بعض الكتاب من غير المؤمنين به .

كمثال : في أكثر من مرجع كنت أقرأ ما يكتب الآخرون عن انتشار الاسلام بالسيف . وتنتقل هذه الآراء من كتاب إلى كتاب ، دون أن يحاول كاتب أن يدرس الأمر دراسة رقمية . ففي قاعدة الاسلام في المدينة ، وفي السنوات العشر التي استقرت فيها هذه القاعدة في حياة الرسول ﷺ كان عدد الغزوات ، وهي العمليات العسكرية التي قادها ثمان وعشرين ، وكان عدد السرايا وهي العمليات التي قادها أصحابه خمساً وأربعين . ولكن إذا جمعنا كل من قتل من الصحابة فيها كانوا ٢٥٩ ، وكان القتل من غيرهم ٧٥٩ . أى ان مجموع القتلى من الطرفين ١٠١٨ (٩) .

هذه لغة الأرقام في تكوين دولة المدينة ، يضاف إلى هذا ما كانت تتعرض له المدينة من أخطار خارجية أو داخلية .

نضيف إلى هذا ما ذكره القرآن من تقدير كبير لجميع الأنبياء السابقين ، وما جاء لهم من تقدير في أحاديث النبي ﷺ ، والمسلمون يطلقون أسماء جميع الأنبياء على أبنائهم دون تفرقة بينهم .

والقرآن يقص على النبي ﷺ أخبار الأنبياء فيقول : « وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُنْثِي بِهِ فُؤَادَكَ . وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقِّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ » (هود : ١٢٠) .

حينما نؤكد هذه الجوانب - جوانب التقارب والمودة - نغرس في نفوس الأجيال الجديدة حباً وخيراً . أمّا غير هذا فيُورث الضغائن والأحقاد .

(٩) انظر : الفرجة الانجليزية لصحيح الامام مسلم النيسابوري التي قام بها عبد الحميد صديقي . وجعل لكل كتاب من الصحيح مقدمة تعرض موضوعاته وتحللها وتناقشها على اساس مقارن ٣ : ٩٤١ ط . اشرف - لاهور - باكستان ١٩٧٦ .

انسانية واححدة :

ان على المؤمنين بالدين ، والعاملين في ميادينه ، مع تعدد الأديان ، مسئولية نحو الانسانية ككل ، بالإضافة إلى مسئوليتهم نحو معتنقي أديانهم :

ذلك بأن يقوموا بجهد له ثلاثة أبعاد أساسية :

١ - تأكيد الأخلاق الإيجابية التي تلتقي عندها الأديان من الصدق والاستقامة .

٢ - إبراز السماحة التي ينبغي أن يتحل بها المؤمن نحو الآخرين .

٣ - إبراز المضمون الاجتماعي والاقتصادي للدين . وتأکید قيم العمل والانتاج فيه والتعاون على تنفيذ هذا المضمون .

وهذه الأبعاد الثلاثة متكاملة ، ومتفاعلة ، ولتنظر إليها في قطرين : أحدهما من العالم الثالث والآخر من العالم المتقدم . أو قل : أحدهما من الجنوب والآخر من الشمال .

فحيث يزداد الفقر في الجنوب ، ويشدد ضغط الحياة يجد كثيرون في الدين تأكيداً لشخصيتهم واستمرارهم . ومع قلة موارد الحياة بين أيديهم يتحول الأمر إلى مسارعة إيذاء من يتصورون أنه يؤدي شعورهم الديني . فإذا الصراعات الدامية تقوم بينهم ، دون ارتباط متوازن بين الأسباب والنتائج .

ولكن إذا استطعنا توسيع هذه الاهتمامات . ولا يمكن أن يتوفر هذا إلا بمعرفة ما عند الآخرين ، وزرع الآمال في مستقبل أفضل ، والعون على ذلك ، استطاعت هذه الاهتمامات الجديدة أن تستحوذ على

جانب كبير من جهودهم ، وأن تفتح آفاق التعاون الداخلي فيما بينهم أولاً ، ومع جيرانهم ثانياً ، ومع العالم الكبير بعد ذلك .

وللأسف : يرتبط الدين في بعض الأقطار والعصور بالسلبية ، والاعتماد على كسب الآخرين^(١١) . وترجع أكثر من حركة إصلاحية في الدين ، إلى رفض الشعوب استغلال رجاله أو غيرهم ، لإرزاق الكادحين^(١٢) .

وأحياناً يرتبط الفكر الديني بأسلوب من الزهد في الحياة . وهذا الزهد يرتبط بدوره باستنزاف جهد الآخرين . فإذا العامل أو الزارع يرى نفسه دون الزاهد ، مع أن الزاهد لا يعيش إلا بجهدهما .

وما دام هؤلاء جميعاً يعيشون في آفاق ضيقة . ودورة حياتهم قريبة من دورة نبات الأرض ، تنمو بذوره إلى جوار جذوره . فستظل الآفاق الفكرية محدودة في أمر الدين والدنيا . وهنا يبدو دور الثقافة الانسانية ومكائنها في هذه الأقطار .

ويقابل هذا أمر آخر في الأقطار المتقدمة :

فقد تشغلهم مستويات الحياة المتقدمة والناجحة التي يعيشون فيها ، عن متابعة الحياة في أقطار الجنوب . أو يتابعونها كنوع من المعرفة ، دون أن يترتب على هذا مسئولية أدبية . أو يحاولون لقاء المسئولية كلها على أهل هذه الأقطار دون عون - إلا في حدود ضيقة - .

وهذه النظرات المتباينة تبدو في تصريحات المسئولين في الأقطار المتقدمة ، وتتراوح بين تحميل أهل الجنوب كل المسئولية ، والإحساس المتفاوت بمسئولية الدول المتقدمة عن العون^(١٣) .

(١٠) هناك نماذج على هذا من بعض الجهات البوذية في الشرق الأقصى .

(١١) كنموذج : موقف السنوسية من الاستعمار الإيطالي في ليبيا ، وموقف البروتستانتية من الكاثوليكية في صكوك الفجران .

(١٢) تصور تعليقات الزعماء بعد مؤتمر كاتكون (المكسيك - ٢٢ - ٢٣ أكتوبر ١٩٨١) هذه الاهتمامات ، وأن نجح هذا المؤتمر لأول مرة في أن يجمع زعماء الشمال والجنوب في

حوار علمي حول مسألة واحدة ، وهذا وحده كسب كبير ، كما يقول بيلي برانت في تعليقه على المؤتمر .

وهكذا يعيش عالمنا كجسم نصفه سليم ونصفه سقيم .

عودة الى تقرير فيلي برانت :

واقبس من التقرير الفقرة الآتية :

كثيراً ما يقال لنا إن المناخ السياسي في كثير من الدول في الوقت الحاضر ، وفي ظل العديد من المشكلات الداخلية الحادة ، لا يعتبر مناخاً مشجعاً على زيادة حجم المعونات الخارجية ، وأن هذا المناخ لا بد من تغييره . ولا بد من أن يفهم مواطنو الدول الغنية أن مشكلات العالم ككل لا بد أيضاً أن تعالج ، وأن اتباع سياسة فعالة في ميدان المعونات الخارجية لن يشكل عبثاً في نهاية الأمر ، بل استثماراً من أجل إقامة اقتصاد عالمي صحي وعالم أكثر أمناً . إن قضايا التنمية الدولية يجب أن تحظى ، من المستويات الدولية العليا ، بذلك القدر من الاهتمام الذي يستوجبه مدى إلحاحها ، (ص ١٩٢) .

ويقترح التقرير النظر الى مناطق بأعيانها :

« ان أحزمة الفقر المنتشرة في آسيا وأفريقيا تفرض الحاجة إلى مشروعات طويلة الأجل في الكثير من المجالات كنظام استخدام المياه ، والطاقة المائية ، والنقل ، والتعدين ، والغابات ، ومنع تآكل التربة ، والزحف الصحراوي ، والتغلب على الأمراض . إن هذه المجالات وحدها تتطلب تمويلاً إضافياً لا يقل حجمه عن ٤ مليارات دولار سنوياً لفترة لا تقل عن عشرين عاماً ، (ص ١٩٤) .

ولتنظيم هذا كله اقترح التقرير إنشاء مؤسسة جديدة اسمها « الصندوق الدولي للأنماء » (ص ٢١٦) .

خطوات تطبيقية :

وأتصور جهداً دينياً وثقافياً متعاوناً من أجل غد أفضل يمكن أن يمر في المراحل الآتية :

أولاً : لقاء بين مختصين في الدراسات الدينية المقارنة وفروع الثقافة الأساسية ، لتحديد العناصر الأساسية في الفكر الديني والثقافة التي نود أن نعمقها على الصعيد العالمي . ومن الطبيعي أن تبدأ هذه العناصر من جذورها المحلية ، حتى لا يشعر المواطن بالغربة بينه وبينها .

١ - وأبرز هذه العناصر : الإيمان بالآلهية بين المؤمنين بها ، دون دخول في تفاصيل الخلافات بين الأديان .

٢ - الإخاء الانساني الذي يرتفع فوق فروق اللون والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٣ - قيمة العمل والانتاج في بناء الحياة .

٤ - المنهجية العلمية في التفكير والتنفيذ .

٥ - مكانة العدل ومستوياته .

٦ - المسؤولية الانسانية الشاملة .

٧ - مكانة المعرفة على الصعيد العالمي .

٨ - دلالة الفنون على القيم الباقية في الحياة الانسانية .

وهذه مجرد نماذج ليست على سبيل الحصر ، كما أن التركيز على أهمية بعضها يتغير من قطر الى قطر .

ثانياً : تأتي بعد هذا مرحلة تتعلق بعرض النصوص من الأديان ، بما يؤكد هذه القيم ، في كل من المجالين : الديني والثقافي ، وكيف يتعاونان في خدمة التنمية والحياة .

ثالثاً : أن يتواكب هذا مع الجهود العلمية والاقتصادية والسياسية التي تبذل من أجل إقامة هذا النظام العالمي الجديد . ومن المنطقي أن يكون عرض

٦ - التعاون وإن اختلف الدين :

« لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ، ولم يخرجوكم من دياركم ، أن تبرؤهم وتقسطوا اليهم . إن الله يحب المقسطين » (٦٠ الممتحنة : ٨) .

٧ - العدل :

« إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل » (٤ - النساء : ٥٨) .

٨ - العدل مع الخصوم :

« يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين لله شهداء بالقسط . ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا ، اعدلوا هو أقرب للتقوى . واتقوا الله ، إن الله خير بما تعملون » (٥ - المائدة : ٨) .

٩ - حسن المعاملة :

« وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما » (٢٥ - الفرقان : ٦٣) .

ومع المسيح عليه السلام ؛

ومن القرآن ننتقل إلى المسيح ونقف عند مختارات من الموعظة على الجبل :

« طوبى للودعاء لأنهم يرثون الأرض . طوبى للبرحاء لأنهم يرحمون . لا تظنوا أنني جئت لأنقض الناموس أو الأنبياء . ما جئت لأنقض بل لأكمل . سمعتم أنه قيل تحب قريبك وتبغض عدوك وأما أنا فأقول لكم أحبوا أعداءكم . باركوا لاعينكم . أحسنوا إلى مبغضيك . وصَلُّوا لأجل الذين يسيئون إليكم ويطردونكم . . (انجيل متى ٥ : ٥ - ٤٥) .

هذه الدراسات على مستويات تتناسب مع الجماعات والشعوب التي يتجه إليها القول .

نماذج من الاسلام :

وكمسلم يمكن أن أذكر نصوصاً مما يُدْخَل في هذا المجال من أصول الدين أو من الفن الاسلامي :

١ - في الايمان بالله ووحدة الحياة الانسانية :

« يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منها رجالاً كثيراً ونساءً . واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام . إن الله كان عليكم رقيباً » (٤ - النساء : ١) .

٢ - قيمة العمل :

« وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله المؤمنون ، وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (٩ - التوبة : ١٠٥) .

٣ - المنهجية العلمية :

« ولا تقف ما ليس لك به علم . إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولاً » (١٧ - الإسراء : ٣٦) .

٤ - المسؤولية الفردية :

« من اهتدى فإنما يهتدي لنفسه . ومن ضل فإنما يضل عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى . وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا » (١٧ - الإسراء : ١٥) .

٥ - التعاون :

« وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان » (٥ - المائدة : ٢) .

ومع البوذية :

واذا ذهبنا الى الشرق الأقصى وجدنا عمقاً وتنوعاً دينياً ، لا نقف معه - في عرضنا هذا - موقف المتعة العقلية المجردة ، ولكن - كما بدأنا - للربط بين الدين والثقافة من ناحية والتنمية من ناحية أخرى . ولنستعرض في إيجاز الطريق الشامي في البوذية وتدرج معاملة في ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى : الإيمان الصحيح والعزم

الصحيح :

أو نقول : النظر الصحيح ليكون الصدق دليل الانسان ، والعزم على أن يكون دائم الهدوء دون إيذاء الغير .

المجموعة الثانية : من ثلاثة عناصر : القول

الصحيح والعمل الصحيح والسلوك الصحيح .

والمجموعة الثالثة : من ثلاثة عناصر : الجهد

الصحيح والوعي الصحيح والتأمل الصحيح . وهذه ذورة البوذية وتؤدي إلى طريق السلام التام .

وإذا انتقلنا إلى الوصايا العشر : الخمسة الأولى منها عامة والثانية خاصة برجال الدين : ونقف عند العامة :

لا تزهد روحاً ، ولا تأخذ ما لا تستحق ، لا تزن . لا تكذب أو تغش أحداً . لا تتناول مسكراً .

أما الخمسة الثانية فتتعلق بالتخفيف من الطعام والجد في الحياة والتكشف في اللباس والنوم ورفض قبول الذهب والفضة (١٣) .

ونستطيع أن نتابع هذه الوصية بما فيها من روائع أخلاقية في طهارة القول والسلوك ، وإعطاء الأمثلة التي تؤكد هذه المثل . ثم أقف عند نهايتها وأربطها بآية من القرآن الكريم :

- فكل من يُسمع أقوالى هذه ويعمل بها أشبهه برجل عاقل بني بيته على الصخر ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح ووقعت على البيت فلم يسقط ، لأنه كان مؤسساً على الصخر .

وكل من يسمع أقوالى هذه ولا يعمل بها يشبه برجل جاهل بني بيته على الرمل ، فنزل المطر وجاءت الأنهار وهبت الرياح وصدمت ذلك البيت فسقط . وكان سقوطاً عظيماً . (انجيل متى ٥٠ : ٣٤ - ٣٧) .

ونقرأ في القرآن الكريم :

- « أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله لا يهدي القوم الظالمين » (٩ - التوبة : ١٠٩) .

فالحديث في المثلى عن البنيان ، وأساسه السليم ، وقدرة هذا الأساس على مقاومة العواصف . فاختيار الأساس السليم عمل صالح . وبناء البيت على هذا الأساس عمل صالح . والبناء تعمير وتنمية واستمرار .

(١٣) في البوذية النظر :

Ninian Smart: Background to the Long Search, pp. 59 — 60, B.B.C. LONDON.

ولدراسة مفصلة :

رأدا كورشان (١٦٥٨) المرجع السابق . وفيه يخصص الفصل السابع : للمثالية الاخلاقية في البوذية ١ : ٣٤١ - ٤٧٦ ، ويدرس فيه الاخلاق والطريق الثاني في البحث الرابع عشر ٤١٧ - ٤٤٠ .

مقارنة :

١ - نقرأ في القرآن الكريم وصفاً لله تعالى :
« الله نور السماوات والأرض » (٢٤ - سورة
النور : ٣٥) .

٢ - ويصف القرآن بأنه نور :
« وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا ما كنت تدري
ما الكتاب ولا الإيمان ، ولكن جعلناه نوراً نهيدي به من
نشاء من عبادنا » (٤٢ - الشورى : ٥٢) .

٣ - ويصف الرسول بأنه نور :
« يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً ،
وداعياً إلى الله بإذنه ، وسراجاً منيراً » (٣٣ -
الأحزاب : ٤٥ - ٤٦) .

٤ - ويجعل عنصر النور مصاحباً للمؤمن حتى في يوم
الجزاء :

« يوم ترى المؤمنين والمؤمنات يسعى نورهم بين
أيديهم وبأيمانهم » (٥٧ - الحديد : ١٢) .
٥ - وانعكس هذا على عمارة المساجد ، فأصبح النور
عنصراً أساسياً فيها . وإذا كان القرآن نوراً - كما وصفه
الله - فقد كتب المسلمون آياته على جدران المساجد ،
فاذا المسجد يجمع بين نور مقروء ونور منظور .

وإذا نظرت إلى فن « الارابيسك » رأيت فيه جمالاً ،
ونظاماً هندسياً دقيقاً ، وتماسكاً بين الأشكال الهندسية ،
وأنت في المجتمع تؤكد هذه العناصر الأساسية الثلاثة :
الجمال . التماسك . والنظام .

وكذلك ترى التناسب بين الجزء والكل . فكل
وحدة صغيرة لها ذاتيتها . وفي تماسك الوحدات ذاتية
أكبر . وهذا يحدث التوازن بين الصغير والكبير . بين
الفرد والمجتمع . وأنت تقرأ في القرآن هذا : عناية
بالفرد وعناية بالجماعة .

فالتاريخ الثماني المراحل والوصايا العشر في مجموعها
لا تخرج عن الوصايا العشر كما جاءت في العهد
القديم ، ولا عن روح الموعظة على الجبل ولا عن وصايا
القرآن الكريم .

قد نجد تبايناً في تفاصيل بعض الوصايا ، أوفي أقوال
لاحقة لرجال هذه الأديان ، ولكن الحديث هنا عن
تأكيد نقاط الالتقاء تمهيداً لتوسيع المعابر بين أهل
الأديان .

دائرة اوسع من الثقافة :

وإذا كنا اعتبرنا حقيقة واحدة ديناً بالنسبة إلى إنسان
يعتبرها جزءاً من عقيدته ، ويلتزم باتباع أوامرها ،
واجتناب نواهيها ، واعتبرناها ثقافة بالنسبة إلى إنسان
غير متبع لهذا الدين ، ولكن يوسع بها دائرة معرفته
وثقافته ، فإننا نستطيع أن نوسع دوائر التعاون بين الدين
والثقافة من أجل التنمية والتقدم ، عن طريق دراسة
أوسع لمجالات الثقافة من حيث دلالتها على العقيدة ،
وعونها على إبراز معالمها .

كمثال من العمارة الاسلامية ، ومن المساجد بشيء
من التحديد :

نجد عنصر « النور » أساسياً فيها ، المسجد في
الإسلام يسبح في النور نهاراً ، وتضيئه المصابيح المعلقة
كالنجوم ليلاً .

وفي الاسلام عناية كبيرة بعنصر النور .

ويمكن أن نتبّع العناصر الفنية في العمارة الإسلامية ، لتربطها بالعقيدة ، وبالمعاني الإيجابية التي حاول الفنان أن يبرزها ، حتى أصبح المسجد كونا صغيراً : قبه سماء . والمصابيح نجوم . والأرض منبسطة . السجاد فيها كأنه حديقة .

وكما تؤكد العقيدة الإسلامية بالكلمة والسلوك الرباط بين الأرض والسماء ، ترمز المآذن العالية لهذا الرباط ، يرتفع من فوقها صوت المؤذن ، كما ترتفع الأيدي بالدعاء . ويمكن - وما ذكرته مجرد نموذج - أن نتبّع المجالات الثقافية الأخرى من حيث دلالتها على العناصر الأصيلة في الفكر الديني^(١٤) .

مع الدين لا يؤمنون :

ومن هذه الدائرة التي كنا فيها ، أود أن أوسع الدائرة إلى الذين يعيشون بغير دين ، أو عاشر. الدين في نفوسهم كامناً ، ليس له بروز في حياتهم .

فالدين إذا كان ينبع من مصدر إلهي أو غير إلهي فإنه يدعو إلى سلوك في الحياة معين .

وأي دين في مرحلة انبعاثه كان خطوة إلى الأمام تخلصت من بعض الرواسب ، واحتفظت بما ترى أنه ينفع الناس .

والمحافظة على هذه الروح الداعية إلى الأفضل دائماً ، هي المحافظة على روح الدين . فلا يكون قيّداً

على الحاضر ولا على الفكر ، وإنما يحمل من خير الماضي ما يعين على الحياة في الحاضر . ومن ثمارهما معاً ما يستطيع أن يبني به المستقبل .

ولا خلاف بين الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون في أن يكون الغد أفضل إنتاجاً وأخصب أرضاً .

وعند هذه النقطة يمكن أن يكون اللقاء : اللقاء حول الهدف إذا كان يعز اللقاء عند المنبع . التعاون على ما يزدهر به وجه الحياة ، دون حوار عقيم حول مدى قابلية أودعوة الدين إلى التقدم بالحياة .

ولقد قبل الكثير عن الجمود الديني ، وتصوير العهد الذهبي لكل دين . وهو أمر جدلي لا أود أن أقف كثيراً عنده . فهناك فرق كبير بين احترام عهود شهدت

النبوات ، وتقدير رجالها ومبادئها ، وأن نجعل من هذا التقدير مشاغل نير بها طريق المستقبل ، وبين أن يتخذ منها البعض سدوداً على الطريق ، وحوائل دون الفكر .

فلنتخذ من الأهداف نقاط التقاء . ينطلق إليها المؤمنون باسم الدين إتباعاً ، وباسم الثقافة معرفةً ووعياً ، وباسم التقدم هدفاً . وإذا كانت مبادئ الطرق تتعدد من زوايا الانطلاق ، وتتباعد في العمق التاريخي ، فإن الأهداف تجمع ، والسماحة بين العاملين تحول دون صراعات لا داعي لها .

المؤمن يرى أن الدين عقل ظاهر ، وقد يرى غيره في العقل أو الضمير ديناً وشريعة باطنة^(١٥) .

TTITUS BURCKHARDT : Art of Islam, Language and Meaning.

(١٤)

وفي الكتاب بحوث لتفسير الفن الإسلامي وتحليل عناصره ومميزاته .

(١٥) زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر ص ٩٧ - ١٠٠ ، وذلك في بحث موضوعه ومسائل من روح العصر ، ط . دار الشروق - القاهرة ١٩٧٩ م .

وإذا كانت هناك دراسات ومؤلفات في الديانات المقارنة وفي العلاقة بين آفاق الدين والثقافة والعلم ، فإن هذا العرض الموجز كان يستهدف البحث عن الأراضي المشتركة ، وبعض أساليب التعاون فيها بين الثقافة والدين من أجل غد أفضل .



حوار وإضافات :

وأعقب المحاضرة فتح باب الاسئلة والتعقيب ، وكان اهم ما تناوله الحوار ما يأتي :

- (١) وضع الدين في الشرق الاوسط وكثرة المذاهب فيه والصراع حوله ، مع ان هذه المنطقة مهد الاديان السماوية الثلاثة الرئيسية .
- (٢) اسلوب انتشار الدين بين الاقناع والاكراه مع ضرب امثلة على ذلك .

وبعد ان اعلن الامين العام المساعد انتهاء اللقاء ، دار حوار مع بعض المختصين تناول موضوعات لم يتسع لها الوقت ، واود هنا ان اتناول موضوعات الحوار والاضافات بشيء من التوضيح :

حوار عن تعدد الاديان في الشرق الاوسط

١ - لا يكفي شرح احادي البعد ، لتفسير هذه الظاهرة في اعماقها التاريخية وتطوراتها ، وكثرة العوامل المتفاعلة فيها داخليا وخارجيا .

٢ - ففي العصور القديمة كانت لكل من بيئاتها الجغرافية المتميزة خصائصها الحضارية التي تفسر تعدد الديانات

حسناً . امامنا مشكلات التقدم والتنمية . ووسيلتنا الإيمان بالإخاء الانساني العالمي والتعاون - ما وسعنا التعاون - بين الشمال والجنوب ، بين الدول المتقدمة والنامية ، بين أهل الأديان ، وليكن لنا من الدين والثقافة عون على ذلك .

خاتمة :

وأود أن أقرر في ختام هذا الحديث أن مجاله لم يكن نقداً لمحتويات أي دين من الداخل ، ولا مقارنة بين الأديان ، ولا حديثاً نظرياً بعيداً عن أرض الواقع ومشكلاته .

لقد بدأت بالدين في شموله وأعطيت أمثلة ، بعضها مفصل عن الاسلام ، وهو الدين الذي أؤمن به ، وبعضها عن أديان أعاشها ، أو درستها ، أو حاورت أهلها . وحاولت أن أركز على النواحي الإيجابية والمشاركة بين أهل الأديان الوثيقة الارتباط بقضايا التنمية والتقدم .

ودرست العلاقة بين الدين والثقافة . ومتى تكون الحقيقة الواحدة ديناً ، ومتى تكون ثقافة . ثم حاولت أن أقيم معابر بين الفكر الديني - مع تعدده - وبين الثقافة - مع تنوع مجالاتها - ، مع التركيز على الجوانب التطبيقية في كل منها ، بما يؤدي إلى تكوين أفضل لعقلية الفرد ، وتعاون أفضل بين أهل الأديان ، ووسعت الدائرة بعد هذا لتضم - عن طريق الأهداف المشتركة - أرضاً يلتقي فيها الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون . أرضاً هي العمل للتنمية المتوازنة والتقدم الانساني .

وقدمت اقتراحات كنقاط بدء في هذه المجالات .

ويصيب الفكر تحجر ، وتبرز جهود « الربانيين » الذين دفعوا الحركة الثقافية الدينية .

وتسير الحياة بالاقليم ، وتتدافع فيه التيارات الداخلية والخارجية تاركة طابعها على التكوين الديني ، الذي حاولنا هنا - في قطاع مكاني وزمني - ان نوضح ملامح من طبيعته الجغرافية وعلاقاته المكانية وتيارات الفكر فيه ، واثر هذا على تعدد الاراء والمذاهب وتفاعلها فيه سلما وحربا . بعبارة اخرى : حاولنا ان نبرز جانبا من الخصوصية الحضارية لجزء من الاقليم في اطار زمني .

٤ - ومع مجيء المسيحية ، يتمسك جانب من اليهود بما كانوا فيه من امر دينهم على تعدد في مذاهبهم ، ويظل جانب من الرومان على وثنياتهم ، ويعتق جانب الدين الجديد . وتشهد المسيحية الصراع الفكري حول طبيعة المسيح ، فتقسم الكنيسة ، وتتعدد المدارس ، ما بين مؤمن بالطبيعة الواحدة ، وبالطبيعتين ، ومن يؤمن بالاروسية ، التي تنادي بنبوة المسيح دون الوهية . كما تتعدد المذاهب من حيث طبيعة صلاتها ببيزنطة روما . ثم يحدث الصراع الديني بين جنوب اوريا ووسطها وشمالها ، فتظهر البروتستانتية . وتحاول هذه المذاهب جميعا ان تؤكد وجودها في مهد المسيح - حربا وتبشيرا - فاذا كنائس واتباع ومدارس ومؤسسات كاثوليكية وبروتستانتية وارثوذكسية . ولكل منها وجودها وجهودها واتصالاتها الداخلية والخارجية .

٥ - ويأتي الاسلام مصدقا لما بين يديه من التوراة والانجيل ، يقول الله تعالى « لا اكراه في الدين » (البقرة : ٢٥٦) ويقول مخاطبا رسوله « فذكر انما انت مذكر . لست عليهم بمسيطر » (الغاشية :

فيها ، وتنوعت هذه البيئات ما بين السهول الفيضية كوادي النيل الادنى ، وارض دجلة والفرات ، والبيئات الجبلية المنعزلة في شمال العراق والشام والمغرب ، والجبهات البحرية المفتوحة على الاتصالات الخارجية في السهول المطلية على البحر المتوسط ، والبادي المنتشرة وراء هذا الاطار في قلب الجزيرة العربية واطراف الشام والعراق والاجزاء الجنوبية من المغرب .

٣ - وبعد ان جاءت اليهودية تعددت فيها المذاهب والمدارس الفكرية : وظهر الصدوقيون الممثلون للقطاع الحاكم والمنفتح على العالم الخارجي والذي مال الى التوسع في تفسير النصوص ، والفريسيون المتمسكون بالنصوص ومنهم رجال الدين وكانوا من جمهور الناس ، وانكروا على الصدوقيين ما اعتبروه تهاونا في الدين . وهنا نجد شيئا من الارتباط بين الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والاتجاهات الفكرية في المجتمع اليهودي . واعتنق الفريسيون عقيدة الايمان بالمسيح المنتظر والبعث بعد الموت . وقام بين الفريقين صراع دموي حسمه دخول الرومان . وفي ظل الرومان ظهرت اقسام جديدة ، كان اهم اسباب قيامها اما التعاون مع الرومان او حربهم . ويعتزل « الاسينيون » قومهم وما في المجتمع من فساد ، ويلجأون الى الاماكن النائية والكهوف بعيدين عن العنف متطهرين بالعبادة منتظرين المسيح الموعود . وتدلتنا لفائف البحر الميت على انسحابهم الى قمة تل جنوب اريحا تحت الجروف التي تحدد الشواطئ الغربية للبحر الميت .

وتتجمع اراء واحكام ومفاهيم اليهود في التلمود الذي يشغل المكان الثاني عندهم بعد التوراة . ويظهر « القراءون » الذين لم يعترفوا بالتقاليد الشفهية ، ويخالفون غيرهم من اليهود ، ويتمسكون بالنصوص ،

الغربي ويقل التركيز في الربع الشمالي الشرقي ، ثم يقل في النصف الجنوبي . ويرجع هذا الى توزيع خطوط المقاومة لانتشار الاسلام .

فالصراع الرئيسي كان اولاً مع مركز المقاومة في مكة ، ثم بعض قبائل المدينة ونجد والساحل والشمال من العرب واليهود . ثم اتسع المجال ليشمل دولتي الفرس والرومان وكانت ابرز قوتين في المنطقة .

وكثيراً ما نعي بتتبع انتشار الاسلام شمالاً ، دون عناية ماثلة او مقارنة بانتشاره جنوباً ، مع ان الاطار البشري حول المحيط الهندي يعيش فيه معظم المسلمين الآن . وكان انتشار الاسلام فيه سلمياً في الغالب عن طريق الدعاة والتجار . واستطاع الاسلام ان يتوغل من شرق افريقيا الى وسطها ، وان يصل الى الشرق الاقصى وان يتعايش مع ادبائها هناك . ولا زالت للعلاقات الدينية في هذه الاقطار طبيعة أكثر هدوءاً وسماحة مما نجد في القطاع الشمالي ، ونعود هنا مرة الى آثار الخصوصيات الحضارية لهذه الاقطار ، وهي روح نود لو امكن الحفاظ عليها ومد مظلتها . كذلك ينبغي التفريق بين صراع على الحكم بين قوى محلية او وافدة ، وبين ترك الحرية الدينية للشعوب بعد انتقال السلطة من يد الى يد . ومن تاريخ شبه جزيرة ايبيريا يمكن ان نجد نموذجين متقابلين : من السماحة في ظل الاسلام بعد دخوله ، ومن العنف الذي لقيه المسلمون فيها عقب انسحاب السلطان الاسلامي الى المغرب .

واعتقد انه في عالمنا المعاصر ، اتسعت دوائر الحوار الفكري ، وبرزت اهمية التعاون مع تعدد الآراء والأديان والمذاهب ، من اجل مستقبل افضل للإنسانية .

(٢١-٢٢) ، مهد الاسلام موطن « محاييد » غير خاضع لسيطرة الفرس او الروم . وينتشر الاسلام في قلب الجزيرة العربية الى ما حولها . وتحمّد النار في معابد المجوس في فارس . ويتعايش الاسلام مع اهل الكتاب من اليهود والصاري . ولهم في القرآن والسنة النبوية والشريعة الاسلامية احكامهم . ويأتي التاريخ الاسلامي تطبيقاً لذلك ، يلتزم به الحكام احياناً ، ولا يلتزمون احياناً اخرى . والاساس في الاسلام هو مبادئه ، وهي التي توزن بها تصرفات الافراد حيثما كانت مواقعهم .

فالمنطقة لها تاريخها الديني الطويل الذي تعايش وتصارعت فيه الأديان والآراء والأفكار ، وتعددت الملل والمذاهب . وتنوعت عوامل التأثير داخلياً وخارجياً . ويزداد تعقد العلاقات حيث يكون المكان او المدينة مقدساً عن أكثر من دين (كبيت المقدس) ، ويستمر الوجود المذهبي حيث تتوفر له ظروف الحماية المكانية او السلطة التي ترعاه . والنماذج على ذلك كثيرة في ديار الشام بمفهومها الواسع ، حيث الجبال مواطن ومراكز استقرار للمذاهب من مسيحية واسلامية . ومن هذه الجبال يمتد تأثيرها الثقافي والسياسي الى العواصم الحاكمة . (لبنان كمثال : المارون ، الشيعة ، السنة ، الدروز ، الروم الارثوذكس ، الكاثوليك ، السريان ، الارمن ..) .

عن انتشار الاسلام :

هنا يمكن ان نبدأ بالمقارنة بين طبيعة انتشاره في نصف الجزيرة العربية الشمالي والجنوبي :

فمعظم الغزوات النبوية مركزة في الربع الشمالي

إضافات

بعد انتهاء المحاضرة وما بعدها من أسئلة ورفع الجلسة ، استمر الحوار مع بعض الحاضرين في نقاط لم يتسع لها الوقت المخصص للأسئلة .

عن التوحيد :

وكان من بينها استيضاح عن التوحيد وكيف أنه ظاهر أو كان من وراء مظاهر التعدد - في بعض الأديان ، ومن بينها المسيحية . وهناك اتجاهات جديدة في الفكر المسيحي تعزز بروز التوحيد وتستند إلى نصوص من العهد القديم والجديد .

ولنستعد هنا ما جاء في أعمال الرسل ٢: ٢٢ (انظر الهامش السابق رقم ٥) . فهذه النصوص ونظائرها كانت مما استند إليه مؤلفو الكتاب الآتي :

JOHN HICK/ (editor) The Myth of God Incarnate, SCM press. London 1981

وهو يعرض في بحوثه وجهات نظر قابلة للمناقشة . وبعض هذه القضايا كانت مما سبق إثارتها مثل سر الحلول والتثليث والتجسد ، وتعددت فيه الآراء ، وتعددت معها الكنائس في إطار المسيحية . ويعتقد مؤلفو الكتاب أن نموا لاهوتيا جديدا أصبح مطلوبا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين : يدعو إلى هذا زيادة المعرفة بالأصول المسيحية ، والرغبة في توثيق الصلة بين المسيحية والأجيال الجديدة المؤمنة بها من ناحية ، وبينها وبين شعوب تدين بأديان عالمية كبرى

من ناحية أخرى . ويأتي هذا عن طريق إعادة تفسير النصوص حتى يركز إيمانهم بها على أسس تستجيب لها عقلياتهم في العصور التي نحيها (انظر المقدمة ص ٩ - ١١) .

وفي الهندوكية :

ونفس الأمر نجده في الهندوكية : فمع أنها قامت على نظام الطبقات الصارم ، فإن الحياة الحديثة - وبخاصة في المدينة - أصبحت لا تستطيع الاستجابة لهذا النظام : الجامعات . المدارس . المصانع التي تستخدم آلاف العمال . المؤسسات التجارية هذا مع فتح المجال في المدينة للحصول على المعرفة والمؤهلات الدراسية اللازمة ، وظهور موازين جديدة لكفاءة الأفراد : من القدرة على الانجاز والكفاءة في الأعمال ، كل هذا جعل من حياة المدينة بوتقة تذيب هذه الفروق التي أخذ الزمن يتخطاها في مساره .

وعن الوحدة الانسانية :

ثم هذا الحوار القوي بين الشمال والجنوب - رغم العقبات التي يلقيها ، وطول المسار ، واتساع الفجوات الحضارية - له هدف يسعى إليه ، ولا يمكن - إنسانيا - أن يكون محل رفض أو جدل ، وإن كان - عمليا - يلقي بعض الصدود والعقبات .

أذن : النظرة إلى الانسانية الواحدة ، المؤمنة باله واحد ، والتي تسعى إلى مستقبل واحد ، مع الاعتراف بالفروق الإقليمية والخصائص الحضارية . هذه النظرة تجد لها كل يوم انتصارا جديدا . وهذا مما يزيد الأمل في الاقتراب منها ، والحوار البناء من أجل تحقيق الممكن من مراحلها .

هذه الفجوة بين المبادئ والتنفيد . وبعبارة أخرى بين « قرار » من الجمعية العامة ، « وفيتو » من مجلس الأمن .

● وعلى المستوى الفردي : هناك انتشار الخمر والتدخين وذلك الهجوم الضاري من شركات السجائر في العالم المتقدم على العالم الثالث ، والتفنن في اغراء الشباب بالاقبال عليه ، ومع ضخامة الاعلان رأ كلمة باهتة في ركن علبة السجائر او الاعلان ، تحذيرا من اخطار التدخين على الصحة .

● نعم : لقد تراجع التدخين في اكثر من قطر غربي ، ولكن سحب هذا غزو عنيف على العالم الثالث ، لا يخرج في طبيعته عن حرب الافيون في الصين في القرن التاسع عشر .

● ولا يملك اصحاب الفكر الا ان يقولوا كلمتهم في هذا ، ويدافعوا عنها ما استطاعوا الى ذلك سبيلا : يقولونها في الدعوة الى الايمان ، وفي محاربة التفرقة العنصرية ، وفي نقد الانفاق الضخم على اسلحة الدمار بين المعسكرين ، مما يكفي بعضه لاسعاد الملايين في الجنوب .

ولعل من اهم الجوانب التي يدعو اليها الدين : ان يكون ميزان التعامل بين الناس قائما على اسس منها الاخلاق والعلم بالاضافة الى النجاح والفشل .

ويلتقي الدين - في هذا - مع الثقافة الداعية الى اتساع الافاق على المستوى الفردي والديولي ، وبما يحبس الانسان بالانسان في جوهره ، وان احتجب وراء مظاهر

وعن الفجوة بين المبادئ والممارسات :

وكان السؤال : الاقوال التي ننادي بها حسنة ، ولكن الواقع بعيد عنها . والذين ينادون بهذه المبادئ لا يملكون تطبيقها ، والذين بأيديهم سلطة التنفيذ لا يدينون بها . فما السبيل ؟

والسؤال مطروح دائما ، ومن قديم قال الله تعالى : يا ايها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون ، كبير مقتا عند الله ان تقولوا ما لا تفعلون ، (٦١) - الصف : ١) .

وقال الامام علي - كرم الله وجهه - « يعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال » فالحق لا يوزن بمدى اعتناق الناس له .

وفي عالمنا المعاصر نلقي انواعا مختلفة من الحكم : هناك الحكم « الاخلاقي » على امر من الامور بانه خير او شر . والحكم « العلمي » عليه بانه صواب او خطأ . ولكن كثيرا من رجال السياسة والحرب والاقتصاد - وهم الاكثر تحكما في عالمنا المعاصر - لا يقفون عند هذين الميزانين ، وانما لهم ميزان ثالث هو « النجاح او الفشل » . تماما كمباراة رياضية او نتيجة حرب . واقرب الامثلة على ذلك قنبلة هيروشيما ، وتدمير العواصم الغربية في الحرب العالمية الثانية ، ومآسي فيتنام وجنوب افريقيا وفلسطين . في كل هذه الامور يتراجع ميزان الخير والشر والحق والباطل ، ليبرز ميزان النجاح والفشل فيما تتخذه الدولة ، او مجموعة من الدول ، هدفا لها في صراع .

● وان مشكلة الامم المتحدة وقراراتها تكمن في

من الضعف الصحي او العلمي والاقتصادي . ومهما
تكن اوضاع الحضارة المعاصرة ، فلن تعدوا ان تكون
حلقة من سلسلة انسانية طويلة ، تعاقبت فيها - على
المراكز الحضارية - دورات من الاشراق والارتفاع
والأفول . وامل المستقبل فيها تعاون عالمي : ان يكن
اليوم بعيدا ، فعسى ان يكون في غد من وقائع الحياة .

شكر :

. أود أن اسجل شكري لسعادة الدكتور احمد مختار امبو المذهر العام هيئة اليونسكو . وسعادة الدكتور ماكاجيانسر الامين العام المساعد للشؤون الثقافية على الدعوة
للمشاركة في الموسم الثقافي لليونسكو لعام ١٩٨١ وتفضله بتقديم المحاضر ، وسعادة السفير باولو كارنيرو رئيس اللجنة العاملة للتاريخ العلمي والثقافي للانسانية بهيئة اليونسكو
على حضوره وتعليقه على المحاضرة ، ودعوته الى مزيد من الحوار بين الحضارات وفتح آفاق من التعاون الثقافي العالمي ، وللزملاء العاملين في القسم الثقافي باليونسكو .
وقد القيت المحاضرة في قاعة المؤتمرات رقم ١٤ بمبنى اليونسكو بباريس مساء الخميس ٢٦ نوفمبر ١٩٨١ .

منذ أصبح مناحم بيجن رئيسا للوزارة الاسرائيلية في العام ١٩٧٧ وسياسة اسرائيل الخارجية تثير الحيرة لدى المراقبين الأجانب ، فقد أجرت حكومة الائتلاف المحافظ المعروف باسم الليكود مفاوضات حصلت بها على تسوية تاريخية سلمية مع مصر ، ولكنها قامت كذلك بأفعال ، وشجعت سياسات كان من شأنها تعريض عملية السلام للخطر وذلك مثل التعجيل ببناء المستعمرات اليهودية في الضفة الغربية ، والاحتلال الرسمي لمرفعات الجولان ، وضرب المفاعل الذري العراقي بالقنابل .

وكان شأن المنطق الذي يكمن وراء هذه الأفعال والنظرة الى العالم - التي انبت عليها ، أن يؤدى في نهاية الأمر الى احتلال لبنان في يونيو سنة ١٩٨٢ ، كما أن اسرائيل قد ساعدت على تهيئة المسرح أمام حلفائها من مسيحي لبنان حتى يقوموا بمجزرة صبرا وشاتيلا في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

لماذا اختلفت سياسات حزب الليكود كل هذا الاختلاف الاساسي مع سياسات الحكومة السابقة لحزب العمل الاسرائيلي ؟

ان الجواب على هذا السؤال يتجاوز الشروح السياسية والدبلوماسية التقليدية ويرتبط بدلا من ذلك بنوع النظام العقائدي الذي اخذ يستحوذ على الاسرائيليين وهذا النظام يعتمد على عناصر معينة في تاريخ الفكر الصهيوني كثيرا ما تخفى على الناس خارج اسرائيل ، وهذه العناصر قوتها وعززت من شأنها بعض مشكلات الأمن المعاصرة في اسرائيل وشعور اسرائيل بالعزلة في المجتمع الدولي .

واضافة الى ذلك فان جوهر هذه الصهيونية الجديدة يحظى بشعبية كبيرة بين الناضحين في اسرائيل ، فقد عرف

الصهيونية الجديدة

ترجمة وتعليق شوقي لسكرى

(١) هذه ترجمة مقالة نشرت في مجلة (السياسة الخارجية الأمريكية في عهدنا الصامري في صيف عام ١٩٨٣ وقد ترجمنا المقال كاملا رغم اننا لا نوافق على كل ما جاء به .

بها أعمال الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بلغة
اليديش Yiddish^(٣) المدعو شالوم عليكم Shalom
Aleichem وهذا القدر الضئيل من الحقوق المدنية
والحرريات تعرّض يهود أوروبا الشرقية للمضايقات
المستمرة والقتل الجماعي بين حين وآخر .

أما يهود أوروبا الغربية ووسطها فقد كانوا في حالة
أحسن حيث استطاع الكثيرون منهم ان يندمجوا في
المجتمع غير اليهودي ويتقبلوا وجهة نظر الفيلسوف
الاماني اليهودي موسى مندلسون - Moses Men-
delssohn التي تقول بان الاندماج الثقافي يقضي على
الشعور بالعداء للسامية لأنه يحرم اليهود ويضعهم على
قدم المساواة مع غير اليهود وبهذا يصبح اليهود أشخاصا
عاديين شأنهم شأن غيرهم .

إلا أن العداء للسامية ظل في تزايد مع ذلك حتى نهاية
القرن التاسع عشر . بل إن حادثة دريفوس المشهورة ،
Dreyfus affair^(٤) في فرنسا في أوائل التسعينيات
من القرن الماضي هي التي دفعت تيودور هرتزل ،
Theodore Herzl^(٥) وغيره من زعماء اليهود
الأوروبيين الى الخروج بنتيجة محددة هي أن اليهود لن
يتسنى لهم أن يكونوا عاديين احرارا متساوين مادام

زعماء الليكود كيف يصوغون قضايا السياسة الخارجية
بحيث تمس أوتاراً حساسة في قلوب الغالبية
السفاردية^(٦) (أي يهود الشرق) الجديدة في اسرائيل .

لقد كان النظام العقائدي للمجتمع اليهودي الحديث
في فلسطين اثناء الاحقاب الأولى التي أعقبت استقلال
اسرائيل قائما على خليط من الأيديولوجية الصهيونية ،
والأيديولوجية الاشتراكية كما كان نشوء هذا النوع من
التفكير وتطوره يشكلان استجابة قوية من الناحية
النفسية والفكرية للحياة اليهودية في القرن التاسع عشر
في أوروبا وخاصة تجربة اليهود في شرق أوروبا .

كان يهود أوروبا الشرقية واسمهم (اوست جودن
Ostjuden) محصورين في داخل منطقة منعزلة (جتو
ghetto) في روسيا القيصرية كما كانوا يخضعون لقيود
شديدة الرقابة من النواحي الدينية والثقافية والاقتصادية
أدت كلها الى التضييق عليهم الى درجة تدعو للرتاء ،
ولم يكن امامهم قانونا وعرفاً الا العمل في الحرف اليدوية
او التجارة أو المهن التي تقتضي التوسط بين طرفين .

وقد أدت بهم هذه الحالة الى أن أصبحوا طبقة عاملة
كان اليهود في مآثوراتهم الشعبية يرمزون لها بشخصية
الحالم أو الشحاذ أو غير ذلك من الشخصيات التي تحفل

(٢) السفارديم Sephardim لفظ يطلق على اليهود الذين عاش أجدادهم في أسبانيا والبرتغال . فبعد طرد اليهود من أسبانيا في عام ١٤٩٢ انتشر اليهود المقيمين هناك
في جميع بلاد البحر الأبيض المتوسط وخاصة اليونان وتركيا وقد أقام البعض بعد ذلك في بلاد أوروبا الغربية ومنها ذهبوا الى الأمريكتين .
وقد اتجه البعض الى فلسطين وشكلوا هناك المنصر الغالب بين اليهود وأن كانت الهجرات الميرالسفاردية الى فلسطين قد أشرت في الفترة ما بين ١٨٨٢ الى ١٩٣٩ على نسبة
السفارديم ، ولكن بعد انشاء الدولة الاسرائيلية ارتفعت نسبة اليهود الآتين من البلاد الشرقية والغربية وارتفعت معها نسبة السفارديم .

(٣) تسمى هذه اللغة أيضا بلغة اليهود الألمان وهي لغة الغالية من يهود أوروبا الوسطى والشرقية وتكتب بالحروف العبرية وقد بدأت تستعمل في القرن التاسع الميلادي ،
ومنذ القرن الرابع عشر هاجر كثير من يتكلمون هذه اللغة الى البلاد السلافية في أوروبا مما أثر في قاموسها ومعانيها الأصلية .

(٤) الإشارة الى محاكمة النقيب الفرد دريفوس Alfred Dreyfus الذي عاش من سنة ١٨٥٩ الى سنة ١٩٣٥ وكان هذا اليهودي عضوا في هيئة أركان حرب الجيش
الفرنسي وأهم بالتجسس وبالحياة المعظم وحكم عليه بالسجن المؤبد والنفي الى جزيرة نائية في غيانا الفرنسية .

وقد تبين فيما بعد أنه كان بريئا من التهمة ومع ذلك فقد ظل متغيبا وسجونا لمدة قبل أن يفرج عنه نهائيا في العام ١٩٠٦ .

(٥) يعتبر تيودور هرتزل مؤسس الحركة الصهيونية وقد ولد في المجر عام ١٨٩٠ ومات في النمسا في سنة ١٩٠٤ .

السيادة القومية جعلتهم مستعدين للتنازل عن الأرض من أجل المصالحة وهكذا قبلت الحركة الصهيونية بقرار التقسيم الذي أصدرته الأمم المتحدة في العام ١٩٤٧ على الرغم من المعارضة الشديدة من قبل الجناح اليميني .

وبعد خروج دولة إسرائيل إلى حيز الوجود في العام ١٩٤٨ كان لابد أن يتحول اهتمام الزعماء الاسرائيليين من ميدان النظرية الاجتماعية إلى مجال السيادة والأمن القومي ، غير أن الهوة التي كان لابد أن تحدث بين المثل الاشتراكية المساواتية الراديكالية من جهة وسياسات حزب العمل خلال ما يقرب من ثلاث احقاب متتابعة قضت بالتدريج على شرعية الصهيونية الاشتراكية . وأكبر ضرر لحق بالايديولوجية الاشتراكية جاء بالذات من ناحية النزعة المادية التي اخذت تسري في المجتمع الاسرائيلي ومن ناحية الفساد الذي منيت به حكومات حزب العمل .

وأخذت صفة الشرعية تنتفي عن الصهيونية الاشتراكية تحت تأثير الصدمة الاجتماعية والنفسية التي سببتها حرب الأيام الستة في سنة ١٩٦٧ وحرب يوم الغفران في ١٩٧٣ - فقد عجلت هاتان الحربان بعملية إعادة الفحص للقيم القديمة ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فان احتلال الضفة الغربية ليهود الأردن قد ايقظ بدوره تلك المتناقضات الكامنة بين الصهيونية العلمانية الاشتراكية من جهة وبين المنظور الديني للأرض المقدسة (أرض اسرائيل) Eretz Yisrael من جهة

الشتات Diaspora^(٦) - أي المنفى خارج جبل صهيون على مدى ألفي سنة - قائما ومستمر . وقد اقترح هؤلاء الزعماء لذلك فكرة العودة إلى فلسطين .

وكان تصوّرهم السياسي الخاص للصهيونية يستند إلى أن تشتت اليهود في العالم ظاهرة اجتماعية شاذة لا بد أن يؤدي وجودها إلى عداء للسامية وذلك ما لم يصبح ليهود « أمة كسائر امم العالم » .

وهؤلاء الصهاينة الاشتراكيون كانوا ينتقدون - على لأخص - تلك النظرة الحياتية التي تميز يهود أوروبا لشرقية ، ويدّوان ردهم على عملية وصم اليهود بأنهم « مة من أمثال شيلوك * Shylock جاء في صورة لاعتراض على فكرة تركيز اليهود بشكل مكثّف في الحرف غير المنتجة ، والسخرية مما يقال عن الضعف والجبن اللذين يوصم بهما يهود أوروبا الشرقية ومن هنا ذهب الصهاينة الاشتراكيون إلى أن يهودي الشتات لن يخلصه من هذه الوصمة إلا العمل اليدوي في مجال الزراعة .

ولذا نجد أنه منذ بداية الاستيطان اليهودي لفلسطين والزعماء الاشتراكيون يستهدفون هدفين توأمين هما : السيادة القومية والخلاص الاجتماعي .

وكان تأكيد الصهاينة على هوية قومية ووطن خاص يتزايد كلما ازداد انهماكهم في الصراع ضد البريطانيين والعرب ، ولكن الأهمية التي ظل الزعماء الاشتراكيون من أمثال بن جوريون Ben Gurion يعلقونها على النواحي القومية لا الحدود الأرضية التي تتحقق عليها

(٦) يطلق لفظ الدياسپورا وهو يوناني على تشتت اليهود بعد السبي البابلي في عام ٥٨٦ قبل الميلاد وعلى يهود الشتات كذلك .

وكان اليهود الذين أخرجوا من فلسطين وذهبوا إلى أرض الرافدين يعتبرون أنفسهم منفين ، ومع ذلك فعندما حانت لهم الفرصة كي يعمدوا إلى فلسطين ليحلّج بهمهم إلا بضعة آلاف ، أما الباقي فقد ظلوا في أرض بابل أو نزحوا منها إلى بلاد أخرى . وعندما دمر الرومان المعبد في سنة ٧٠ بعد الميلاد تشتت اليهود في الميادين مرة أخرى وتفرقوا في بلاد كثيرة حيث تعرضوا تباها للاضطهاد .

* شيلوك هو اليهودي القبيح الوجه المرابي الذي يتلمس الفرص حتى يتطعم بين المسيحيين شر انتقام . وذلك في مسرحية شكسبير (الاجر المظلم) .

(٧) الاسم العبري لفلسطين .

اخرى ، وذلك بسبب التحول الذي طرأ بعد الاحتلال اليهودي لأرض يهودا والسامرة ، ونقله من مجال العقيدة الدينية الى مجال الواقع السياسي .

وكان للنصر الانتخابي الذي حققه تآلف الليكود في سنة ١٩٧٧ أثره في إعادة رسم السياسة الاسرائيلية فقد دفع بانصار الليكود الى مراكز قوة تمكنوا فيها من احلال نظام عقائدي ينافس النظام العقائدي القديم ، وصار هذا النظام الجديد يعرف باسم الصهيونية الجديدة . والتأثيرات العلمانية الغالبة على هذه الصهيونية الجديدة تأتي من نظريات الحركة المراجعة^(٨) Revisionist وهي حركة يمينية تمثل تحديا للصهيونية السائدة برزت اول ما برزت في العشرينيات وتأتي كذلك من حزب حيروت ومن الطوائف التي انضوت تحت حركة ارض اسرائيل .

ومؤسس الحزب المراجع Revisionist هو فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky الصحفي الذي ولد في مدينة اوديسا Odessa الأوكرانية والذي كان في البداية من اشد المتحمسين لصهيونية هرتزل السياسية ، ولكنه تصادم بعد ذلك مع خلفاء هرتزل من أنصار الصهيونية الاشتراكية حول كثير من القضايا الرئيسية .

وتحور الخلاف الأشد حول السياسات الاستراتيجية التي تؤدي الى جعل اليهود « عاديين » ، شأنهم شأن

غيرهم من الناس ، فقد تقبل جابوتنسكي الصورة السلبية ليهود الشرق ولكنه ذهب الى ان التغير الاجتماعي لابد من تحقيقه عن طريق غير طريق العمل اليدوي الذي يجب تشجيعه . وذلك بإذكاء روح الشجاعة والالتزام بالنظام وتجميع أكبر قدر من القوة العسكرية والحصول على السيادة بالعنف .

وإيمان جابوتنسكي بالخلاص القومي لا الخلاص الاجتماعي^(٩) تأثر تأثيرا كبيرا بالحركات القومية الثورية في أوروبا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وكان جابوتنسكي شديد التأثير على الأخص بالحركة القومية الايطالية Risorgimento اذ كان معجبا بجوسبي مازيني Guiseppe Mazzini وجوسبي جاريبالدي Guiseppe Garibaldi وقد اظهر اهتماما بكتابات جابرييلي دانونترزيو Gabriele d'An-nunzio رائد الفاشية الايطالية ، وتنبع آراء جابوتنسكي اساسا من افتراض ان التقدم السيكولوجي من حالة متخلفة الى حالة متقدمة لا يمكن ان يتم الا في اطار الدولة ذات المفهوم القومي . وفضلا عن هذا فان ما لاحظه جابوتنسكي على الثورات القومية في أوروبا قد اقنعه بأن الكفاح والمعاناة والدماء هي وحدها التي تثبت استحقاق شعب من الشعوب لبلد من البلاد .

وحق بعد أن تحصل أمة ناهضة على هذا الاستحقاق فانه يتعين عليها دائما تقريبا أن تقاتل في سبيل حماية

(٨) تأسست الحركة في عام ١٩٢٥ على يد فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky وكانت معارضة لتساهل الصهاينة مع سلطات الاحتلال البريطاني لفلسطين وتباطؤ اليهود المقيمين في فلسطين في إقامة دولتهم ومنشأتهم .

كان هؤلاء المرجعون بمأرضون بالذات حايم وايزمان Haim Weizmann في سياسته التي ترمي الى اعطاء الأولوية لتقوية النفوذ الاقتصادي اليهودي في فلسطين . ورأى جابوتنسكي أنه لا بد الى جانب شراء الأرض وإقامة المستعمرات عدم إهمال الناحية السياسية . وكان أنصار جابوتنسكي يتأدون منذ البداية بضم الأراضي الواقعة على ضفتي الأردن لدولتهم . ويتشجع الحوافز الذاتية غير الاشتراكية وتقوية الروح العسكرية بين اليهود .

(٩) الخلاص مقصود به الخلاص من الحالات أو الظروف التي تدنس قيمة الإنسان أو وجود الإنسان . واستعمال الكلمة في التوراة معناها تدخل الرب لحماية اليهود بعد خروجهم من مصر ، وبعد ذلك كان اليهود يطلقون كلمة الخلاص على خلاص اليهود من اللذوب ومن أذى يلحق بهم في الدار الآخرة وعندها يتحدث اليهود المليون من الخلاص فلما يعنون به الخلاص الذي لا يأتي الا من عند الله . ولا يأتي الا بعد ما ينتم اليهود على ما اقترعوه في حق الله . وفكرة الخلاص الديني تشمل أيضا عودة اليهود الى أرض اسرائيل حتى يعيشوا في سلام وأمن مشمولين برعاية الله .

الاذهان فكرة « اليهودي الملحق بالبلاط » الذي يقوم بتسليحة السلطان .

وكان جابوتنسكي يرى أنه ليس امام اليهود كي يكونوا شعبا ناشطا طبيعيا الا ان يعتمدوا على اعمالهم هم لا على حسن ادراك غير اليهود او نياتهم الطيبة وهذا النقد الذي وجهه جابوتنسكي للصهاينة الاشتراكيين كان بمثابة حجر الزاوية في نظرة المراجعين الى السياسة الخارجية .

فقد كان اصبراهم على المجهود الذاتي مرتبطا بدعوتهم التي لا تقل حماسة في ضرورة الاعتماد على انفسهم عسكريا واستغلال الدبلوماسية التي تعتمد على تجاهل القيود الموجودة في الواقع السياسي الى حد كبير .

وفضلا عن هذا فإن الموقف الأيديولوجي لجابوتنسكي كان يشكل آراءه الخاصة بالقضية العربية . لقد كان هو وحده الزعيم الصهيوني المرموق الذي اعتبر اليهود والعرب منذ البداية في مواجهة محتومة لا مفر منها ، الى ان يصفى احدهما الآخر تماما ، اذ كان المراجعون مصممين على استعادة السيادة اليهودية على ارض اسرائيل التاريخية ، ومن ثم لم يدعوا مجالا للمصالحة على حساب الارض .

وذهب جابوتنسكي الى ان العرب كانوا ينظرون الى علاقاتهم باليهود من نفس المنظور ، كما كان يرى ان استراتيجية الاشتراكيين في الحصول على موافقة عربية اساسها التنازل عن جزء من الأرض او الاغترل بنقل التكنولوجيا الغربية ليس الا من قبيل التمني . واقترح

حدودها الجديدة ، كما يدل على ذلك التاريخ الايطالي واليوناني .

والاعتقاد بأن المملكة الجديدة المتمثلة في اسرائيل لا سبيل الى خلقها الا بالسيف هو اعتقاد جسمته منظمة الارجون صفائي ليؤمي الارهابية Irgun Zvai leumi^(١٠) التي تكونت من مجموعة من مجموعات المقاومة التي انضمت لمعسكر المراجعين - Revision-ists وكان يقودها مناحم بيجن Menachem Be-gin ويُلوّح اعضاؤها بخريطة لأرض اسرائيل تظهر فيها ارض اسرائيل وقد احتوت ضفتي نهر الاردن كما تظهر فيها يد تقبض على البندقية وشعار يقول بأن لا طريق الا هذا الطريق .

لقد كانت النتيجة المنطقية لفلسفة جابوتنسكي الخاصة بالخلاص القومي ان حدث انفصال جذري بينه وبين المتحمسين للاشتراكية . فقد تقدم المراجعون في الثلاثينيات باقتراح يستند الى ان التاريخ قد اعطى الشعب اليهودي حقوقا في الارض على جانبي نهر الاردن ومن ثم اقترحوا بكل جرأة انشاء دولة قومية يهودية في فلسطين ولكن القيادة الصهيونية الاشتراكية رفضت هذا الادعاء مما ادى بالمراجعين الى شق الصفوف .

ولكن حتى قبل حدوث هذا الانقسام في الصفوف ، فان جابوتنسكي كان يسخر من الاعتماد الصهيوني على الدبلوماسية الهادئة الحلوة في تحقيق الاهداف اليهودية واعتبر ذلك احتيالا املته عقلية المنفى ، يعيد الى

(١٠) الارجون زفاي ليومي Irgun Tz'vai Leumi منظمة يهودية إرهابية تأسست عام ١٩٣١ على يد ابراهيم تهمومي Abraham Tehomi ولدت لخلافات مع

حركة المراجعين التي كان يقودها فلاديمير جابوتنسكي في عام ١٩٣٦ . وكلتا الحركتين تؤمنان بضرورة فرض الوجود اليهودي على العرب بقوة السلاح . وحتى العام ١٩٣٩ اقتصر نشاط المنظمة على تمكيد العرب . ولكن بعد صدور الكتاب الأبيض البريطاني حاربت ضد البريطانيين وشجعت الهجرة غير المشروعة الى فلسطين . ولكن ما إن قامت الحرب العالمية الثانية حتى انضمت للمحلفاء الذين يجاريون ألمانيا النازية . وقد أصبح مناحم بيجن قائدا للارجون في عام ١٩٤٣ ويقول في القليلة استدارات الارجون الى البريطانيين وحاربهم مرة أخرى حتى خرجوا من فلسطين . وبعد خروجهم انضمت الارجون الى الجيش الاسرائيلي

المراجعون بدلا من هذا تنظيم جيش نظامي ضخيم يقاتل في سبيل ارض اسرائيل .

هذا النظام العقائدي الذي يتسبب للمراجعين كان مرفوضا بالكلية تقريبا من جانب المجتمع الاسرائيلي خلال الاحقاب الاولى لعهد الاستقلال ، ولكن هذا الموقف بدأ يتغير في منتصف الستينيات حين حدثت تحولات اضيفت على فلسفة المراجعين احتراماً مجدداً ، منها القوة السياسية المتزايدة ببطء - لحزب حيروت اليميني التي تضاعفت اثناء حرب الايام الستة بعد مشاركة الحزب في حكومة الوحدة القومية ، ومنها تأسيس حركة ارض اسرائيل في سنة ١٩٦٧ من جانب مجموعة يقارب عددها الخمسين من انشط اعضاء حزب العمل في السابق ، وهم ما بين شعراء وكتاب . وفي الوقت ذاته ظهرت عناصر جديدة هامة اضيفت الى ايدولوجية المراجعين .

هذه الحركة المعروفة بالمراجعة الجديدة وصفها كابلغ ما يكون الوصف في كتابه المسمى « باسرائيل وازمة الحضارة الغربية » اليزار لفنه Eliezer Livneh . لقد كان لفنه من اظهر الصهانية الاشتراكيين وقد شارك مع غيره في انشاء مجموعة من مجموعات المقاومة اسمها الهاجاناة^(١) Haganah وكان رأيه ان حرب الايام الستة - خاصة الاستحواذ على الضفة الغربية للأردن - قد وضعت الاسرائيليين امام تراثهم الديني وحولت اتجاههم الحثيث نحو الاندماج الثقافي مع الغرب غير اليهودي .

وكان وصف لفنه للصهيونية التي تعكس هذه القيم اليهودية الموروثة هو انها الوسيلة لتحقيق المثل الأعلى الذي يتمثل في الخلاص من الناحية الدينية ، ومن ثم لا يمكن مقارنة هذه الحركة الصهيونية بغيرها من حركات

التحرر الوطني ، كما ان الواجب اعتبار الحقوق الاسرائيلية في ارض يهودا والسامرة وانشاء المستعمرات حالة خاصة لا تتكرر ، ومن ثم لا سبيل الى الحكم عليها بالمقاييس السياسية المعتادة .

كانت الصهيونية القديمة مشغولة بجمع يهود الشتات وتأمين حياتهم حتى يعيشوا بشكل عادي ، ولكن حركة المراجعة الجديدة احتجت بان حرب الايام الستة قد فرضت على الصهيونية تبعة جديدة تتمثل في تأمين الدولة اليهودية داخل حدودها المنصوص عليها في الكتاب المقدس .

اما العلاقات العادية مع الدول الاخرى وتحقيق الشعور بالامان . بل حتى مجرد الاعراب عن الرغبة في السلام ، فهذه يجب ان تخضع كلها لهذا الهدف . وقد ذهب لفنه الى ان الكتاب المقدس لا يعتبر الحرب والسلام قيميا مطلقة اذ لا بد من تجنبها جانبا عندما يتعلق الأمر بحقيقة ملحة لا سبيل الى تجاهلها .

فكرة الوقت المتداخل :

تقوم الصهيونية الجديدة بمحتوياتها الدينية على تفسير جديد لعدة تعاليم في التلمود ، والتلمود عبارة عن مجموعة من الكتابات الحفصية المعقدة كتبها الحاخامات . ويعتبر اهم مرجع في التقاليد الدينية والأدبية لليهود بعد العهد القديم وهذا التفسير الجديد تقدمت به طوائف معينة من داخل الكتلة الدينية الموجودة في داخل النظام السياسي الاسرائيلي ، وخاصة الجناح اليميني في الحزب القومي الديني ومجموعة جوش ايمونيم Gush Emunim (كتلة الإيمان) .

وعلى الرغم من ان تعاليم التلمود قلبا تكون صريحة والصحة الا ان الطريق الى الخلاص قائم على اساس فكرة الوقت المتداخل - اي تداخل الماضي والحاضر

(١) الهاجاناة هي نواة الجيش الاسرائيلي التي تكونت ل عام ١٩٢٠ ، وكانت تعمل بشكل سرى طوال فترة الوصاية البريطانية على فلسطين .

تحكمه المعايير الاخلاقية بحيث يؤدي الى الخلاص ، والعمل على تحقيق فريضة هي الزم الفرائض في الديانة اليهودية .

ومع هذا فإن اليهود الأرثوذكس لم يتفقوا قط على أنسب الطرق لتحقيق هذا الهدف . (١٢) .

فعندما ظهرت الصهيونية السياسية في اول الامر استنكرها معظم اليهود الارثوذكس بشدة ، فقد كان رأيهم ان الواجب على اليهود ان يتوفروا على الصلاة املا في العودة الى صهيون ، ولكنهم كانوا ينظرون الى اي نشاط سياسي آخر على انه مسخ لفكرة الخلاص او محاولة لاثارة توقعات زائفة بشأنه ، ومع ذلك فان الاضطهاد الذي ابتل به اليهود ثم اقامة الدولة اليهودية من بعده قد خلفا نوعا من الاضطراب الشديد في معسكر اليهود الارثوذكس .

صحيح ان انشاء دولة اسرائيل اخذ يحظى بالقبول شيئا فشيئا باعتباره دليلا على تدخل الهي لا على احتيال شيطاني ، ولكن الارثوذكس اليهود مازالت قيادتهم الرسمية غير راغبة على الاطلاق في اتخاذ قرار رسمي حاسم في هذا الشأن .

ومن هنا وقع عبء تطوير النظرية الدينية للصهيونية الجديدة التي تبارك الاجتهادات الناشطة التي تدخل في صميم العمل السياسي على دائرة صغيرة من الحاخامات القوميين في البداية . ومعلوم ان الصهيونية الدينية تنظر الى تأسيس دولة اسرائيل لا باعتباره نصرا للتحرير القومي ولكن كبداية لعملية الخلاص اُوْحَتْ بها العناية الالهية . واهم مرحلة من مراحل هذه العملية هي تأمين سلامة لارض اسرائيل يحدودها للنصوص عليها في « الكتاب المقدس » .

والمستقبل . فقد اكد لغنه والمؤرخ المعروف يعقوب تالمون Jacob Talmon والمؤرخ السيكلوجي جاي جونن Jay Gonen أن الفكرة التقليدية المتأخوذة عن التلمود هي نموذج طيب للوقت المتداخل ، فالخلاص مرهون بالمستقبل البعيد ولو انه سيعيد مجد الماضي .

ومن مفهوم الخلاص ان يحيى المسيح ويجمع المنفيين من ارض الشتات التي هم فيها ولكن سيسبق مجيئه فترة من المعاناة لابد ان يتحملها اليهود حتى يحصلوا على الخلاص ، وهي الفترة التي يعتبرها بعض انصار الصهيونية الجديدة تنبؤا بالاضطهاد الذي تعرض له اليهود على يد النازيين في الحرب العالمية الثانية .

وفكرة الوقت المتداخل في الفكر اليهودي غير فكرة الوقت عند الغرب العلماني حيث يتم الانتقال من حدث الى آخر في خط مستقيم يمضي الى الامام .

وقد أثرت فكرة الوقت المتداخل هذه على التفكير الديني اليهودي وهو يواجه السياسة الخارجية . فالوقت المتداخل ، اولا ، مثله مثل كثير من الأفكار الدينية عن الوقت عبارة عن دورات متداخلة من شأنها ان تضفي نوعا من الأبدية ، التي لا تعند بمرور الوقت ، على تاريخ اليهود . وهذا يفسر السبب في ان اليهود ظلوا على صلة حميمة بماضيهم البعيد . وعلى العكس من ذلك نجد ان فكرة الوقت المتداخل تبطل في نظر اليهودي المتدين الحجة التي يتذرع بها من يقول بان العرب لهم شيء من الحق في ارض فلسطين لأنهم عاشوا فيها مؤخرا اكثر مما عاش فيها اليهود ، لأن هذا الحق المزعوم يستند الى فكرة الوقت المتسلسل المتتابع .

وثانيا تكتسب فكرة الوقت المتداخل اهمية كبيرة من الناحية الاخلاقية لأنها تضع الاحداث في مكانها اللذي

(١٢) في سفر العدد من العهد القديم يقوم نبي من بني Pethor كان ملك موآب Moab واسمه بلق Balak . لد كتمه بالتيه فيه الاسرائيليين الذين اتهموا أرضه . ولما هو سائر للتيه باللعنة التي نزلت على اسرائيل اضطر بلعام الى ضرب الحمار الذي يركبه ثلاث مرات ، ولكن أحد الملائكة كان يعترض طريق الحمار فلم يتقدم . وهنا تفتحت عين بلعام على وجود الملاك فرفض التيق بلعام اسرائيل بل انه طلب لها الهدايا والبركة .

هذا نصه : « لأنك أغرقت آخرين فانهم أغرقوك وفي النهاية سيكون الغرق مصير الذين أغرقوك » ، ومعنى هذا في لغة السياسة « أن كل انتصار عسكري لابد ان تتم حمايته ، وكل حماية تحمل معها بدور الهزيمة ، اي لا سبيل الى تحقيق الامن عن طريق القيام باعمال ، فالامن لا يتحقق الا بالعزوف عن اي عمل - هذا في رأي سلزر هو الدرس المستفاد من شعور اليهود طوال فترة المنفى بأرض الشتات بأنهم لاحول لهم ولا قوة .

لقد كان الاضطهاد الذي حل باليهود على يد النازيين بمثابة تحد لمنطوق التلمود بان العزوف عن السلطة والسيادة والارض هو الضمان الامثل لبقاء اليهود ، فقد دلت السياسة النازية نحو اباداة اليهود على ان هؤلاء يمكن القضاء عليهم نهائيا وذلك بالقضاء على كل فرد يهودي قضاء تاما من الناحية الجسمية .

اما مقتضيات السلطة والبقاء على قيد الحياة التي يفرضها قيام الدولة فقد قوت من خطورة التحدي للمواقف التلمودية ، وادت بالشخصيات الدينية الاكثر تمسكا بالقومية الى اعادة تفسير فكرة التلمود عن العمل السياسي . فقد تحلى هؤلاء عن الاتجاه الفوضوي السلمي وتمسكوا بدلا منه بالاتجاه المثالي في السياسة الذي يستند الى الكتاب المقدس ، ويبدو هذا التحول في الاتجاه ، كأظهر ما يكون ، في فلسفة الجروش امونيم Gush Emunim وأنصارها في ائتلاف الليكود .

وينصر انصار الصهيونية الدينية على ان العمل السياسي ضرورة ملحة لابد منها لدفع عملية الخلاص التي لا يمكن الحكم عليها بغير هذا المقياس ، ومن بين الأنشطة المشروعة بموجب هذا الموقف الجديد انشاء المستعمرات في الضفة الغربية واذكاء الشعور العدواني ضد الفلسطينيين بين اعضاء منظمة الجروش امونيم المتطرفين .

والإصرار على ارض اسرائيل بجميع حدودها المنصوص عليها يستند الى الاعتقاد بأن اله اسرائيل قطع على نفسه عهدا باعطائها كلها لابناء اسرائيل ، وهذا الصك الالهي الذي يثبت الملكية يقطع الطريق على أية مطالب اخرى تجاه احدى الضفتين الشرقية والغربية من جانب غير اليهود .

وعلى هذا يكون التفريط في ارض يهودا والسامرة كبيرة من الكبائر القاتلة لأنه يعتبر توقيفا لعملية الخلاص التي تتتابع حلقاتها .

ومن الفروق التي تميز يهودية الكتاب المقدس عن يهودية التلمود أن يهودية التلمود تشغل نفسها بالعمل السياسي ومدى مطابقته لمعايير الأخلاق . وهناك مُنظِّرون ممن يتبعون تعاليم ماكس وبر Max Weber عالم الاجتماع الذي عاش في بداية القرن العشرين امكنهم ان يميزوا ثلاث نظريات رئيسية في تفسير النشاط السياسي .

هناك التفسير المثالي للعمل السياسي باعتباره لا خيرا ولا شرا في حد ذاته ، وانما يجب الحكم عليه وفقا للنتائج المترتبة . وهناك التفسير الواقعي الذي يعتبر العمل السياسي شرا في حد ذاته لأن من مقتضاه جريا وراء الفيلسوف كانط - التحايل على البشر ، علما بأن النشاط السياسي ضرورة لا مفر منها ، وهناك التفسير الذي يتقدم به الفوضويون وانصار السلام ممن يعتبرون العمل السياسي شرا بالضرورة ، وهم يمتنعون عنه لأنهم لا يرغبون في اقتراف الشر .

يقول مايكل سلزر العالم السياسي اليهودي في كتابه (السياسة وقابلية الانسان لبلوغ الكمال . وجهة نظر يهودية) ان التصور الكلاسيكي للتلمودي للعمل السياسي يشبه التصور الفوضوي السالف ذكره شها كبيرا ، ففي احد التعليقات التلمودية (مدراشن) Midrash نجد عرضا في غاية البراعة لهذه النظرية

لكي يصبح « شعب الله المختار » وهذه المقولة تخالف حتى تلك المقولة الأصلية لصهيونية المراجعين السالفة الذكر .

ولأن اليهود هم شعب الله المختار فإن الصهيونية الدينيين يعتقدون بأن لاسرائيل وضعاً خاصاً في النظام الكوني أيضاً .

ف عزلتها الحالية يرجع السبب فيها إلى تلك الكراهية الأبدية التي يُكنّها غير اليهود لشعب الله المختار ، وهذه الكراهية كما يقول الحاخام افرائيم تسيميل Ephraim Tsemel لا صلة لها بشعور الغيرة المعروف بين الناس بل هي تعبير عن المواجهة الأبدية بين الخير والشر وتعليلها رغبة الشيطان في القضاء على التوراة المقدسة . ولهذا تعتبر عزلة اسرائيل تحقيقاً لِلْعَنَةِ بَلْعَام Balaams-curse في سفر العدد الاصحاح ٢٣ فقرة ٩ .

« أَلَا ان هذا الشعب سيعيش وحيدا ولن يحسب ضمن الشعوب » .

وأحسن عرض لهذه النظرية هو الذي قام به يعقوب هرتزوج Jaacov Herzog في مجموعة من كتاباته عنوانها « شعب عاش وحيدا » وهرتزوج هذا هو ابن حاخام اشكنازي (من يهود أوروبا) سابق وموظف كبير بوزارة الخارجية في حكومات حزب العمل ، وقد ذهب إلى أن نبوءة بلعام Balaam لا يفوقها في الأهمية إلا كلام موسى (عليه السلام) وأن ظاهرة « الشعب الذي يعيش وحيدا » لم تكن مجهولة بل كانت معروفة للصهيانية الأولين ولم تكن معتبرة بمثابة لعنة من الرب بل كانت علامة على وجود رسالة روحية ملقاة على عاتق الشعب اليهودي ويجب أن تعتبر نعمة من الله وسببا لقيام دولة اسرائيل بين دول العالم .

وتطور الصهيونية الجديدة هو كذلك ثمرة لتفسير صهيوني جديد ظهر بالتدريج للفروض الأساسية الصهيونية الخاصة بالعلاقات بين اليهود وغير اليهود .

ويستشهد داعية الحقوق المدنية آمنون روبنستين Amnon Rubinstein في كتابه « من هرتزل إلى جوش امونيم وبالعكس » وكذلك في عديد من مقالاته التي نشرها في جريدة هآرتز الاسرائيلية بأقوال فريق من اولئك الحاخامات ذوي النزعة القومية يبررون فيها قتل المدنيين بما فيهم - النساء والأطفال - اثناء الحروب من واقع القانون الديني الأرثوذكسي ، حتى لو كان مثل هذا القتل ضد سياسة اسرائيل العسكرية .

بل إن بعض الأنشطة الابادية التي يقوم بها أنصار الجيوش أمونيم من غلاة المستوطنين ضد المدنيين الفلسطينيين في الضفة الغربية تمجد تبريرا على نفس النسق .

ذلك أن الحافز إلى إنشاء المستوطنات هو حافز عسكري في نظرهم ومن يتصدى له يصبح عدوا . بل ذهب الحاخام اسرائيل هس Israel Hess الملحق بجامعة باراليان Bar — lian إلى أن الصراع العربي الاسرائيلي بين اليهود والعرب ليس مجرد صراع دولي عادي ولكنه حرب مقدسة . وما دام العرب قد أعلنوا الحرب المقدسة أو الجهاد ، ضد اليهود فالواجب على اليهود أن يببدهم تماما كما أمر الله يوشع Joshua أن يببدهم أعداءه من العمالة Amalekites في أيام الكتاب المقدس .

ومع ذلك فإن قدسية أرض اسرائيل والأنشطة السياسية التي بذلت في سبيل اغتنامها ليست إلا جزءا من معتقدات أُخْرَوِيَّة أشمل ، تفسر لنا التطورات الاجتماعية في اسرائيل كما تفسر العزلة المتزايدة لاسرائيل في المجتمع الدولي . فإن اسرائيل وفقا لهذه النظرة لم تخلق لتطبيع الشعب اليهودي بحيث يصبح « أمة كسائر الأمم » وإنما الهدف الصحيح للصهيونية في رأي الحاخام آميتال Amital من معهد جوش إيتزيون Gush Etzion الديني هو إعداد الشعب اليهودي

وهذه العملية تتكون من بعدين متداخلين : إعادة تفسير المقصود بالضبط من العداء للسامية ، وتقييم المعنى المستفاد من كلمة المَحْرَقَة (التي أطلقت على الاضطهاد النازي لليهود)

لقد كان الاعتقاد بأن إنشاء إسرائيل سيمكّن اليهود من أن يصبحوا « أمة كسائر الأمم يحمل في طياته أن الدولة اليهودية تتوقع الحظوة بالقبول كشريك في النظام الدولي القائم وأن العداء للسامية مصيره الى الزوال » . ولكن الدولة الجديدة لم تلق الا الرفض من جيرانها منذ البداية وواجهتها عداوة عربية لا يخبر أوارها - فيما يبدو - أعادت الى أذهان اليهود عداوة المسيحيين لهم في أرض الشتات . صحيح أن الظاهرتين مختلفتان تمام الاختلاف من الناحية الموضوعية ، ولكن قرونا طويلة من الاعتياد على الصور الكلاسيكية في معاداة السامية جعلت من الصعب على يهود إسرائيل أن يفرّقوا بين الظاهرتين . وقد أثار العرب مخاوف اليهود بصياغتهم لشعورهم بالعداء نحو إسرائيل في ألفاظ وتصورات هي نفسها التي كانت مستخدمة في التعبيرات الكلاسيكية المعادية للسامية . وفوق كل ذلك كانت بعض أعمال العرب المعادية لاسرائيل تحمل معنى رمزيا لا يمكن إلا أن يعيد إلى أذهان اليهود شبح العداء للسامية ، فالفلسطينيون الذين قاموا باختطاف الطائرات على سبيل المثال كانوا يقومون بخطوات معينة للفصل بين اليهود والاسرائيليين من جهة وغيرهم من المحتجزين من جهة أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يُذكر اليهود بعزلتهم الأبدية عن سائر البشر وذلك في شكل صبور يمكن رؤيتها على شاشة كل تلفزيون في إسرائيل .

بل تعرّضت الافتراضات الصهيونية الأصلية الخاصة بالعلاقات بين اليهود لتحد أكثر قوة من كل ما سبق حين تحولت اسرائيل بثبات وانتظام الى دولة تنبذها كل دول العالم . ومع أن هذا التحول قد تم ولاشك بسبب

العديد من الأسباب إلا أن كثيرا من الاسرائيليين يعزونه إلى الشعور القديم المتأصل بالعداء للسامية . وهذا الشعور ليس موجّها الى اليهود كأفراد بل إليهم كمجموعة .

هذا النظام العقائدي الجديد في إسرائيل تمخض عن نظرة الى سياسة العالم تتسم بالجمود والكتابة أساسها نظرة الفيلسوف هوبز .

وهنا أيضا تدخلت الأحداث لتؤكد العلاقة السيكولوجية الوثيقة بين العداء لاسرائيل والعداء للصهيونية ، فمما يذكر في هذا الصدد أن شارل ديغول قال إن إسرائيل فيها كل صفات الشعب المغرور المتسلط الذي يعتقد أنه صفوة الشعوب . وقرار الأمم المتحدة الذي يُسوّي بين الصهيونية والعنصرية كانت له نفس النتيجة . والأسابيع التي سبقت حرب الأيام الستة أعطت لإسرائيل فرصة لكي تُنعم النظر في مشاعر اليهود القديمة الخاصة بعزلتهم وقلة حيلتهم وذلك حين تعرضت دولتهم التي تمثل جمعهم الأبدى الخالد لخطر ماحق ، بينما كان العالم من غير اليهود ينظر إليها دون مبالاة على أحسن الفروض .

كل هذه الانطباعات أدت في النهاية الى قلب الفكرة الصهيونية رأسا على عقب فيما يتعلق بقدرة اليهود وغير اليهود على إقامة علاقة متوازنة . والاسرائيليون اليوم يميلون إلى اعتبار النزعة المعادية للصهيونية ظاهرة أبدية أقرب الى الغيبيات .

واذا كانت الصهيونية الجديدة لا تسقط من حسابها إقامة علاقات أحسن مع البلاد الأخرى إلا أن شعور العداء للصهيونية عند غير اليهود وهو شعور يفترضون أنه شعور متأصل يعتبر حاجزا قويا أمام العاملين على إنهاء عزلة إسرائيل الدولية التي طال عليها الأمد .^{*} والاستنتاج بأن اليهود قد قُدّر عليهم أن يكونوا بمعزل عن الآخرين قوّاه استعداد اليهود المتزايد للتمعن فيما

لا على أنه سلوك تخليه الظروف القاهرة على أي شعب من الشعوب .

وهذه الاستجابة تعزى عادة الى ما وصفه رؤول هلبيرج Raul Hilberg في دراسته المستقصية عن السلوك اليهودي أثناء فترة الاضطهاد النازي بالمبول التي غرسها المنفى Diaspora في اليهود - وهي الرضوخ لمطالب المعتدين مُسبقاً ، وتجنب فكرة الهرب نزولاً عن الاعتقاد بأن كل مكان يذهبون اليه ليس الا مكاناً معادياً .

وعلاوة على ذلك فإن الاسرائيليين ينظرون الى المأساة التي حدثت ليس فقط على أنها من فعل الألمان الذين ارتكبوا هذه الفظائع ضد اليهود ، ولكن باعتبارها الذروة التي بلغها اضطهاد غير اليهود لليهود . وحيث ان المحرقة Holocaust تعتبر عملاً غامضاً من أعمال الجنون ، فإنها بهذا الوصف تعتبر ظاهرة ليست فريدة على الاطلاق لتلك الكراهية المجنونة البعيدة الجذور التي يكنها غير اليهود لليهود .

متابعة التاريخ بشكل أعمى

تلعب النظم العقائدية دوراً خطيراً في تشكيل النظرة الى صناعات السياسة الخارجية . فقد أسهمت الصهيونية الجديدة بما لا يدع مجالاً للشك في تشكيل مواقف الاسرائيليين وأعمالهم المعاصرة إذ دفعت بزعماء إسرائيل الى استعمال المقارنات التاريخية في تحليل القضايا الدولية .

والاعتماد المفرط على مثل هذه المقارنات قد يُغضي عن تشويه خطير في ادراك ما يجري . وقد حذر بن جوريون Ben gurion مرة من (الأخطار الساحقة) لمتابعة التاريخ بشكل أعمى . وهكذا يسوّي بين مواقف الغرب من إسرائيل وموقف الملائكة الذي وقفه رئيس الوزراء البريطاني

يحدث لهم من تنكيل على عهد النازي . فقد كان لفظائع النازي تأثير عميق مؤثّق بشكل جيد على الشعب اليهودي .

وصدق المؤرخ صول فريد لاندسر - Saul Friedlander حين قال إن الموانع السيكولوجية القوية حالت دون التقييم الكامل لهذه الفظائع ، فضلاً عن ذلك فإن إسرائيل كانت في البداية مشغولة بالحفاظ على حياتها وبقاتها بحيث لم تتوفر على تفسير المأساة التي وقعت ، كما أن أفراد الصفوة الاسرائيلية الاشتراكية كان ينقصهم الاحساس المباشر بالمأساة ، وغلب عليهم شعور بالضيق من جراء التحدث باسم ضحايا الاضطهاد النازي . بعكس بيجن Begin الذي فقد معظم أفراد عائلته على يد النازي وقضى وقتاً في معسكر سوفيتي بعد هروبه من الألمان .

لقد تزايد في اسرائيل مؤخراً الانشغال بهذه القضية . ويشير بعض الباحثين الى أن محاكمة أيخمان Adolf Eichmann الزعيم النازي السابق في العام ١٩٦٢ كانت نقطة تحوّل في هذا الصدد . فهذه المحاكمة التي كان يأمل زعماء إسرائيل في أن تثبت ذكريات اليهود المتناثرة عن الفظائع التي ارتكبها هتلر قد أثارت لدى الاسرائيليين إحساساً بالمشاركة المصيرية مع الملايين الستة الذين ماتوا .

وتضاعف الاهتمام العام أكثر بسبب الجهود الضخمة التي بذلت في عملية الاعلام .

على أن الانشغال بما تم من اضطهاد على أيدي النازي قد واجه الاسرائيليين بمهمة صعبة وهي تفسير التخاذل اليهودي أمام عملية القتل الجماعي ، فإنه على الرغم من أن الملايين من غير اليهود ، بما فيهم مليونان من أسرى الحرب السوفيتيين قد ماتوا أيضاً وهم أذلة في معسكرات الاعتقال النازية ، إلا أن الاسرائيليين ينظرون الى التخاذل عادة على أنه استجابة يهودية بحثة

نيفيل تشامبرلين Neville Chamberlain في ميونيخ من هتلر ، ويقارن بين منظمة التحرير الفلسطينية وقائدها ياسر عرفات وبين ألمانيا النازية وقائدها هتلر ، وهو يُشَبِّه رمي القنابل على بيروت بالغارات الجوية على درسدن Dresden بل إنه يصوِّر المعارضة لاحتلال لبنان على أنها تواطؤ لتعريض تشيكوسلوفاكيا Czechoslovakia لدبابات النازي .

وهذه المقارنات قد تكون مجرد مبالغاة لفظية يقصد بها التلاعب بمشاعر الناصحين الاسرائيليين وإذكاء خيالهم ، ولكن مثل هذا المنطق هو الغالب على سياسة اسرائيل الخارجية . والأهم من ذلك أن هذا الاعتماد على التاريخ قد أدى إلى الاعتقاد « المثالي » بأن ما يراه العالم كحقائق في مجال السياسة الدولية لا يمنع - ويجب ألا يمنع - بالضرورة من متابعة الأهداف المحلية الدينية المتعلقة بالخلاص وهي أهداف أثيرة لدى اليهود .

وقد عززت الصهيونية الجديدة كذلك من موقف إسرائيل من كل نقد يوجه إليها باعتباره مظهرا من مظاهر العداء للسامية لا مجرد رد فعل عقلائي لسياسات إسرائيلية معينة .

ومثل هذا الموقف يتهدد قدرة إسرائيل على تحليل القضايا الدولية بشكل موضوعي ، وكثيرا ما يضحك في مشاعر اليهود التقليدية نحو الاضطهاد بما يتجاوز الواقع .

لقد وُلِدَ النظام العقائدي الجديد في إسرائيل نوعا من النظرة إلى السياسة العالمية تشبه أساسا نظرة الفيلسوف هوبز^(١٣) Hobbes في قناعتها ، إذ غالبا ما تعتبر أعمال السلطة أفعالا شريرة في حد ذاتها كما تعتبر العلاقات الدولية وهي تجسيد جوهرى للأعمال

السياسية أشبه ما يكون بسلسلة من المنافسات التي لا يحسمها الا استخدام القوة وحدها . فالأعداء لا يُقَدِّمون على التصالح إلا اذا كانت تعوزهم القدرة على تحقيق الانتصار . هذه النظرة الهوبزية لا تترك إلا أضيق المجالات لتوخي العدالة ومكارم الأخلاق . ومن هنا يرفض الاسرائيليون بشكل منتظم كل المحاولات الأمريكية لتحقيق سياسة متزنة في الشرق الأوسط باعتبارها « تسليا وإذعانا للنقط العربي » ومع أن إدراك الواقع الدولي على أنه تنافس لا رحمة فيه ليس حكرا على الصهيونية ، إلا أن وضع إسرائيل الدولي الذي يشبه وضع المنبوذ قد جعل للدراك الهوبزي للعالم إغراء واسع المدى كما أنه قوِي من عزم إسرائيل على استخدام القوة المسلحة في تسوية الخلافات السياسية .

وهذه الروح الحربية ليست متأصلة في الصهيونية الجديدة ولكنها تتمثل في إصرار اليهود بشكل عام على وضع مصائرهم في أيديهم بعد السلبية التي تميّز بها مقامهم بالمنفى وتعرضهم للاضطهاد النازي وفضلا عن هذا فإن فكرة الرضوخ لمطالب المعتدين مسبقا وتجنب فكرة الحرب بما أديا اليه من الموت والعار قد أقع كثيرا من الاسرائيليين بأن الموتة الشريفة أفضل من حياة الخنوع والضييم .

ومثل هذا المعتقد ، الذي يسمى بعقيدة الماسادا Masada يعكس كذلك شعور القلق الذي يساور إسرائيل بسبب عزلتها وما ترتب على هذه العزلة من نتائج . وقد طبقت الصهيونية الجديدة هذا المنحى العدواني في الضفة الغربية وفضلت الصراع المسلح على التنازل عن الأرض وجعلت من الدعوة إلى تسليم يهودا

(١٣) هوبز ١٦٧٩ - ١٥٨٨ فيلسوف انجليزي له فلسفة سياسية مؤداها أن الانسان أنان بطبعه وأنه يطمح إليه أن يتخضع لزعمه بوليه السلطة حتى لا نعم القوضى ويتشر

الفساد .

الأرواح ولا نتيجة محادثات السلام بين لبنان وإسرائيل ولا تحديد متغيرات أخرى كثيرة .
وثانيا : ان التغيرات التي أفرزتها أحداث لبنان في النظم العقائدية تتم ببطء . ومع ذلك فهناك ملاحظات أولية يمكن أن نقدمها .

ليس هناك دليل يوحى بأن الحرب والمجزرة أو حتى تقرير لجنة التحقيق الاسرائيلية قد غيرت من المفاهيم الرئيسية التي تركز عليها الصهيونية الجديدة . بل العكس صحيح فالجرب في رأي الكثيرين قد برهنت على صحة مزاعم الصهيونية الجديدة . فالنجاح العسكري الذي اضطر منظمة التحرير الفلسطينية إلى الرحيل عن لبنان قد أثبت للكثيرين أن استخدام القوة يمكن أن يحل المشاكل السياسية .

بل حظى هذا الاعتقاد بقبول أكبر عندما استفادت الحكومة من إجلاء قوات عرفات عن لبنان في تطهير أنصار المنظمة في الضفة الغربية وفي ازدياد نفوذ الزعماء الفلسطينيين المواليين لإسرائيل في المنطقة . ومن جانب آخر فإن نجاح الحكومة على ما يظهر في المحافظة على الهدوء في الضفة الغربية بعد تطهيرها من العناصر الموالية للمنظمة قد أضعف - على الأقل إلى الآن - من الحجة التي تقول بأن ثمن الاحتفاظ بقوة تفرض سيطرتها على قسم كبير من السكان العرب هو ثمن فادح .

بل إن نتيجة الحرب قد شجعت بيجن في الحقيقة على الإسراع في بناء المستعمرات في الضفة الغربية والتوسع فيها .

وأضافة إلى ذلك فإن النقد الذي تعرضت له إسرائيل بسبب الحرب وخاصة بسبب المجزرة اللبنانية نظر إليه الكثيرون من الاسرائيليين على أنه تعامل لا يتسم بالانصاف ، من جانب ومبائل الاعلام ومن جانب المجتمع الدولي .

وعلى الرغم من أن قلة من الاسرائيليين هي التي

والسامرة دعوة للقضاء على اليهود بالموت أو دعوة للعيش في خنوع وضميم .

وأخيرا فإن الصهيونية الجديدة والنظرة الهوبزية المصاحبة لها قد زادت في بشاعة التصورات اليهودية عن العرب ، صحيح أن من شيمة الانسان أن يصور عدوه في صورة الشيطان ويرفع من شأن نفسه وشأن القضية التي يناهض عنها ، وأن يزهو بقدرته العسكرية ولكن الشواهد التي لا تؤيد هذه المعتقدات يجري إغفالها إلى حد كبير .

فالنظرة الاسرائيلية المسيطرة الآن هي أن العرب والفلسطينيين ومنظمة التحرير - والثلاثة مختلطون في أذهان الاسرائيليين - يمكن أن يكونوا تلاميذ مخلصين للنازي ويوسعمهم تكرير ما حدث من تنكيل باليهود . والقوة العسكرية الاسرائيلية هي وحدها التي تقف في طريقهم . فالعرب عامة والفلسطينيون على وجه الخصوص قد أسهموا في تكوين هذا التصور بكلامهم عن « قذف اليهود في البحر » والقيام بأعمال العنف ضد أهداف وضحايا في متهمي الحساسية من الناحية العاطفية ، مثل الأطفال والرهائن وأسرى الحرب والمعابد اليهودية . وفضلا عن هذا فإن ميثان منظمة التحرير يشتمل على عبارات تهديدية .

الصهيونية الجديدة بعد أحداث لبنان

هناك صعوبتان في التصدي بالتحليل لأثر الحرب اللبنانية على النظام العقائدي الجديد المسيطر على إسرائيل .

فأولا : ما زالت آثار الحرب يتردد صداها في السياسة والمجتمع الاسرائيليين . ولا يمكن حتى الآن تحديد الأثر الكامل للتحقيقات التي قامت بها اللجنة المكلفة بالبحث في المجزرة اللبنانية ولا تحديد العدد النهائي للخسائر في

تقبلت في البداية وصف ييجن للمجزرة والانتهاكات التي وجهت لإسرائيل بسببها على أنها « تشهير دموي » إلا أنه حتى المعارضون على الحكومة يميلون إلى الاعتقاد بأن معاملة الدول لإسرائيل كانت مغرصة ونابعة من سياسة ذات وجهين .

وإذا صح أن معدّل التأييد الذي تحظى به حكومة الليكود بما ترمز إليه من فلسفات هو المقياس ، فإن تأييد الناضحين الاسرائيليين للصهيونية الجديدة في أعقاب مجزرة صبرا وشاتيلا ما زال قائماً . فـ ٦٤,٦٪ حسب تقرير شركة البحوث الخاصة بقياس الرأي العام في إسرائيل (المعروفة باسم بوري Poii) كانوا يؤيدون الحكومة قبل أسبوع من المجزرة مقابل ٣١,٩٪ كانوا سيصوتون لصالح حزب العمل لو أجريت انتخابات .

وبعد المجزرة بأربعة أسابيع هبطت نسبة المؤيدين لليكود إلى ٤٠,١٪ بينما لم يزد التأييد الممنوح لحزب العمل عن ٣٤,٧٪. بل إن تقرير لجنة التحقيق كان يحفظه من التأثير- فيما يظهر- أقل من ذلك .

وفي نفس الوقت خلقت المجادلات التي تسببت فيها حرب لبنان مشاكل متعددة للصهيونية الجديدة وخاصة على المدى البعيد ، وأهمها المشكلة النابعة من عجز الاسرائيليين عن الاتفاق على تحديد ماهية الحرب اللبنانية . فقد درج الاسرائيليون على اعتبار جميع الحروب مجرد دفاع عن الذات يضمّنون به بقاء دولتهم ولكن قلة يتزايد عددها تقارن بين العمليات الحربية في لبنان والتورط الأمريكي في فيتنام أو الاحتلال السوفيتي لأفغانستان .

وفضلاً عن هذا فإن عدداً متزايداً من الاسرائيليين بدأ ينظر بتدقيق وتفصيل في المسائل الخاصة بالدفاع ، فلم تعد جميع الوسائل اللازمة لتأمين إسرائيل تؤخذ على أنها وسائل مشروعة . فالانتقام الزائد عن الحد ضد الهجمات الارهابية وضرب المدنيين بالقنابل دون تمييز

أصبح موضع استنكار من الناحية الأخلاقية حسب المعايير الصهيونية وحسب سياسة إسرائيل العسكرية القائمة على « نظافة الأسلحة » كما أن تقرير لجنة التحقيق أكد على أن إسرائيل يجب أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية للمجتمعات المتحضرة ، خاصة أن اليهود كانوا حتى الآن هم ضحايا الاضطهاد .

ولكن هؤلاء أقلية بسيطة محصورة في اليهود الاشكناز والمتقنين وأنصار حركة السلام وبعض ضباط الجيش المتقاعدین والعاملين في المزارع الجماعية . ولكن لأنهم جميعاً يحسنون التعبير خاصة ضباط الجيش الذين يتمتعون باحترام واسع ، فقد تظفر آراؤهم تدريجياً بالانتشار على نطاق أوسع بل إن تآلف الليكود N.R.P. تمزقه المنازعات الداخلية . فقد عمد قسم من الحزب ، فيما يبدو أنه إعادة تقييم لأخلاقيات العمل الأساسي ، إلى انتقاد الاحتلال الاسرائيلي للبنان . ومن هؤلاء وزير التربية زفولون هامير-Zvulum Ham- mer ونائب وزير الخارجية يهودا بن مائير Yehuda Ben Meir وكلاهما من عمد الحزب ومن الصقور سابقاً .

والأهم من ذلك أن بن مائير وآخرين قد استنكروا ما وصفوه « بالتجاوزات الفاحشة » لجوش إيمونيم (كُتلة الايمان) Gush Emunim مما تسبب في انفصال ممثل الجوش إيمونيم في ائتلاف الحاخام حاييم دروكمان Haim Drukman وتأسيسه لمجموعة منافسة . على أن هذا الصراع لا يشكل خطراً على جوهر الصهيونية الجديدة أو الاجماع المتعقد حول قداسة ارض اسرائيل بكامل حدودها ، وإن كان يبدو في الوقت الحالي أن الحزب الحاكم منقسم حول بعض السياسات التي يجب اتباعها لتحويل حلمهم إلى واقع . وفي وسع البلاد والمنظمات التي تحمّل بعض المسئولية في سيطرة الصهيونية الجديدة أن تتخذ خطوات

ولابد للتفاهم بنجاح مع اسرائيل من أن تكون الاشارات الصادرة من واشنطن واضحة منسقة مدعومة وذات دلالة واحدة . ولكن نظام السياسة الخارجية في أمريكا لم يصمم بحيث يعمل بالكفاءة المطلوبة .

خذ على سبيل المثال مشروع السلام الأخير الذي تقدم به الرئيس رونالد ريغان ، وهو مشروع يدل على صدق النية والطوية ، ولكن الرئيس ريغان ومستشاريه لم يوفروا الوقت والمجهود اللازمين للبقاء على قوة الدفع اللازمة لتنفيذ المشروع .

وفوق هذا فإن الانتخابات الرئاسية تخلق دائما فترة انتقال تتوقف فيها كثير من السياسات أو يصرف النظر عنها تماما . وحتى في الفترة الرئاسية الواحدة كثيرا ما تنطق حكومة الولايات المتحدة بالسنة مختلفة . وأحدث مثال على ذلك قرار الكونجرس في الحريف الماضي بتخطي البيت الأبيض ووزارة الخارجية الأمريكية وزيادة المعونة المقدمة لاسرائيل ، ورغم ما كمل هذه الصعوبات يتعين على الولايات المتحدة أن تضاعف من محاولاتها .

ثانيا : يجب على صنّاع السياسة الأمريكية الخارجية أن يراعوا بعض المشاعر الصهيونية الجديدة بما تثيره من القلق عند دعايتها ، فتحرّكات أمريكا الأخيرة للحيلولة دون طرد اسرائيل من عدد من المنظمات الدولية يمكن أن يخفف من المخاوف التي تساور الاسرائيليين من أن تكون عزلة بلادهم المتزايدة سببها العداوة السرمدية التي يكنها غير اليهود لليهود ، أو أن هذه العزلة هي انعكاس لتصميم غير اليهود على القضاء على الدولة اليهودية . كما تستطيع الولايات المتحدة أن تؤكد لاسرائيل أن انتقاد دولة اسرائيل لا يساوي العداء للصهيونية ، وأن

معدة لتحقيق توازن أكبر في نظرة اسرائيل للسياسة الخارجية . وعلى الرغم من التناحر السياسي بين الفرق المختلفة في منظمة التحرير إلا أن الواجب على المنظمة أن تحاول الاعتراف بإسرائيل .

وتستطيع المنظمة حاليا أن تسمح لاتصالات أكثر من الاسرائيليين الذين يطلقون على أنفسهم صراحة أنهم صهيانية ، أما الاتصال المحدود بالاسرائيليين الذين يقولون عن أنفسهم إنهم غير صهيونيين مثل يوري أفنيري Uri Avneri فلا يمكن أن يدل على أن الزعماء الفلسطينيين يعملون على الاعتراف بشرعية إسرائيل .

وكثير من ممثلي بلاد أوروبا الغربية يتعمدون العزوف عن الموظفين الاسرائيليين مما يثير شعاع العداء للسامية على النحو القديم . ولشيء من الجهد الجاد من قبل أوروبا الغربية لاشراك إسرائيل في بعض الترتيبات التي تتخذها فيها بينها كفيلا بتبديد مثل هذه الانطباعات .

زد على ذلك أن دور مصر الريادي في تخطي الحواجز النفسية والسياسية التي باعدت بينها وبين اسرائيل أخذ في التآكل ، وقد بلغ الحضيض أثناء حرب لبنان . لقد كان رد فعل القاهرة من الغزو مفهوما في البداية ، ولكن التماهي في عملية (السلام البارد) قد يقوّي من الفكرة المنتشرة في إسرائيل بأن مبادرات السلام العربية ليست الا إجراءات تكتيكية مؤقتة تملئها الرغبة في استعادة الأرض المفقودة .

وعلى الولايات المتحدة دور هام لابد أن تلعبه . فما زالت أمريكا في تصور الكثير من الاسرائيليين من الممثلين القلائل على المسرح السياسي الذين يمكن الاقتناع بهم . *

وهذا التصور يعتمد على الدعم الكبير الذي تقدمه من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

* هذه المقترحات أو التوصيات هي التي نفذ الآن بالفعل في أمريكا ولا بد للغرب أن يواظب عليها ويقدّمها .

جهود اسرائيل في الخلط بينهما ستجعل المناقشات البناء عسيرة وتعرض العلاقات للتوتر .

وقبل كل شيء تستطيع الولايات المتحدة أن تفضي في ضغطها على الدول العربية والفلسطينيين ومنظمة التحرير الفلسطينية حتى يعترفوا بحق اسرائيل في الوجود .

وحق إذا لم يقابل هذا الاعتراف من جانب الدول العربية بتنازلات اسرائيلية على الفور ، فان هذا الاعتراف قد يخفف كثيرا من وطأة التصورات الاسرائيلية عن العرب ، ومن الشعور بالعزلة وما تمل به من مواقف أساسها - على التحديد - افتقار اسرائيل الى الأمان والشرعية والهوية .

لقد نشأت عن الحوار المتعلق بلبنان عدة مشاكل خاصة بالصهيونية الجديدة .

ثالثا : يجب على الدبلوماسية الأمريكية أن تركز بشكل محكم على الأراضي المحتلة . صحيح أن الضفة الغربية تشكل أكبر عقبة في سبيل تسوية في الشرق الاوسط ، وذلك لأنها محط الاعتبارات المتشابكة التي لها صلة بالأمان وبالتاريخ وبالديانة . وعلى الرغم من أن الحجج المنطقية لن يكون لها تأثير كبير على الرؤى المستقبلية الخاصة بمجيء المسيح المخلص إلا أن الولايات المتحدة تستطيع أن تواجه القضايا الأمنية التي لها صلة بالموضوع . ومن هذا السياق يجب على الولايات المتحدة أن تركز على التكاليف اللازمة للاحتفاظ بالضفة الغربية في المدى البعيد ، وأن تركز أيضا على اهتمامها الجدى بالحقوق الانسانية للفلسطينيين .

رابعا : يجب على الولايات المتحدة أن تعمل على استخدام المعونة الأمريكية في تغيير المفاهيم والسلوك الاسرائيليين . إن قطع المعونة السياسية والعسكرية أو خفضها بشكل ظاهر سيغذى على الأرجح تلك المخاوف السيكلوجية التي قدمت المعونة لتلافها .

وتعنت اسرائيل زيادة على تعنتها الحالي لن يؤدي الا الى استعداد الرأي العام العالمي ، الى تعزيز التصورات الاسرائيلية عن عالم سادر في عداوته لليهود .

وتستطيع واشنطن مع هذا ان تشترط ألا تستخدم المعونة الأمريكية في الضفة الغربية ، كما أن بذل الجهود غير الدبلوماسية ، مثل فتح خطوط اتصال مع مجموعات متنوعة في إسرائيل وخاصة مع اليهود السفارديين (أى يهود الشرق) الذين يشكلون الأغلبية من أنصار الصهيونية الجديدة ، من شأنه أن يضاعف التأثير الأمريكي .

وللجالية اليهودية في أمريكا دور خطير عليها أن تلعب داخل نطاق الجهود الأمريكية الرسمية ، فالاسرائيليون يعتبرون الجالية اليهودية هناك من أخلص مؤيديهم وأكثرهم مصداقية . وقد اعتمدت اسرائيل باستمرار على المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية للتأثير على سياسة أمريكا في الشرق الأوسط . وقد توصلت الجالية اليهودية حتى الآن الى أن التأييد الذي تمنحه لعدد مختار من القضايا الاسرائيلية سيورطها في مسائل السياسة الداخلية لاسرائيل ، ويقلل من تماسكها ويضعف من قوتها المرموقة . كما أن شعور الجالية بضرورة الحفاظ على جبهة متحدة في مواجهة العالم غير اليهودي وخوفها من إثارة المعاداة للسامية مجددا قد حدا من رغبة اليهود الأمريكيين في نقد السياسة الخارجية لاسرائيل بشكل علني .

ولكن بعد اجتياح لبنان وبعد مجزرة بيروت ذهبت بعض القطاعات المؤثرة في المجتمع الاسرائيلي الى حد المطالبة باستقالة بيغن . ووزير دفاعه السابق آرييل شارون Ariel Sharon وذلك في الوقت الذي كانوا يحددون فيه التزامهم بمصالح اسرائيل - ولكن يجب على الجالية اليهودية كى تساعد الدبلوماسية الأمريكية أن تتخلى عن تظاهرها بأن بيغن وشارون لا صلة لها

اليهودية التي تنادى بعودة الشعب اليهودى الى أرض فلسطين باعتبارها أرض اسرائيل . ولكن منذ عام ١٨٩٦ أصبحت كلمة الصهيونية تطلق على الحركة السياسية التي أسسها تيودور هرتزل Theodor Herzl والتي تستهدف انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين ، كما تستهدف تعميق الرعى اليهودى وزيادة حدته بين اليهود أينما كانوا فى جميع أنحاء العالم . ويعد إنشاء دولة اسرائيل اتسع مفهوم الصهيونية ليأخذ فى الاعتبار دعم دولة اسرائيل ماديا وأدبيا .

وإذا رجعنا الى تاريخ اليهود فاننا نجد أن سفر التكوين (اصحاح ١٢ آية ١) يتضمن احدى الوصايا المقدسة التي تدعو سيدنا ابراهيم الى أن يذهب الى (أرض ساريا لك) والتي تتضمن وعدا بأن أرض كنعان ستصبح ملكا لنسل ابراهيم (سفر التكوين الاصحاح ١٢ آية ٧) .

ولما اضطرت التطورات التاريخية أحفاد ابراهيم الى النزوح عن فلسطين ظل الأمل فى العودة الى أرض الآباء والأجداد حيا فى نفوس المنفيين فى أرض الشتات .

وتشتمل الديانة اليهودية على فرائض معينة لا يمكن أداؤها الا فى أرض فلسطين التي هى مقدسة لدى اليهود . باعتبارها أرض اسرائيل . وفى خلال الفترة الطويلة التي عاشوا فيها بالمنفى لم يكف المتدينون اليهود عن الصلاة ثلاث مرات فى اليوم الواحد من أجل العودة الى أرض اسرائيل .

ومن تعاليم التلمود أن العيش فى أرض اسرائيل واجب دينى يأتى فى المرتبة الأولى قبل جميع الوصايا المنصوص عليها فى التوراة .

وقد شاع بين اليهود ذلك الارتباط الدينى والتاريخي بين أرض اسرائيل وشعب اسرائيل .

وفى نهاية القرن الثامن عشر نشأت حركة بين اليهود سميت بحركة التنوير وهى حركة علمانية تهدف الى

(باسرائيل الحقيقية) ، فييجن وشارون لم يفرضوا الصهيونية الجديدة على اسرائيل بل ما زالا يتمتعان بثقة معظم الناحيين . كما أن المعارضين لجهة الليكود ليسوا هم أيضا باسرائيل الحقيقية ، على الرغم من أن المعارضة الاسرائيلية والجمالية اليهودية فى أمريكا تشتركان فى النظرة المتساهلة التي تميزت بها الصهيونية القديمة السائدة .

يستطيع اليهود الأمريكان أن يؤيدوا الصهيونية المتساهلة بشكل فعال وذلك باعلان معارضتهم الصريحة لجوهر الخصائص التي يتميز بها النظام العقائدى الجديد - وخاصة مواقفه فيما يتعلق بالاراضى المحتلة والحقوق القومية للفلسطينيين . وما يتمتع به يهود أمريكا من شرعية ومصداقية ، كفيل باعطاء ما يشيرون به وزنا غير عادى .

وعلى المجموعات التي تدافع عن المصالح اليهودية أن تكون هى الأخرى أكثر تدقيقا فى تأييدها لسياسات اسرائيل الخارجية .

إن معظم هذه المقترحات الخاصة بالسياسة من الصعب مجرد البدء فيها فها بالك بدعمها مدة طويلة حتى يتسنى تحقيق توازن أكبر فى النظرة الى سياسة اسرائيل الخارجية . على أن التقاعس فى مثل هذا المجال معناه الاكيد تقريبا هو استمرار الصراع العربى الاسرائيل .

أوفيرا سلكتار Ofira Seliktar

(أستاذة سابقة فى قسم العلوم السياسية بجامعة حيفا وتشغل حاليا منصب الزمالة فى معهد دراسات الشرق الأوسط التابع لجامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة) .

(١) الصهيونية

أول من استعمل هذا اللفظ ناثان برنباوم Nathan Birnbaum فى عام ١٨٩٠ وقد أطلقه على الحركة

تحقيق الصهيونية السياسية ، أى أن فكرة العودة الى أرض اسرائيل لن يحققها الا المجهود الانسانى لا الاعتماد الكلى على تدخل العناية الالهية . وخير تعبير عن هذه الحركة الجديدة نجده فى كتاب ليونينسكى Leo pinsker المسمى (التحرير الداق) الذى صدر فى عام ١٨٨٢ وفى هذا الكتاب يرد بنسكى شعور العداء ضد السامية الى غربة اليهود بين أمم العالم .

وهناك عدة عوامل شجعت هذه الحركة منها خيبة أمل اليهود فى التحرر من وطأة القيود التى كانت غالبيتهم ترضخ تحت نيرها ، وزيادة الضغط الواقع عليهم فى أوروبا الشرقية على الأخص الذى نتجت عنه مذابح جماعية لليهود روسيا فى عام ١٨٨١ ، ومنها محاكمة دريفوس Dreyfus فى فرنسا ١٨٩٤ واتهامه بالخيانة العظمى مما تسبب فى اشتعال جذوة العداء ضد اليهود على نطاق واسع حتى فى أكثر الدول الأوروبية تحضرًا ، ومنها التمييز العنصرى ضد اليهود فى ألمانيا منذ عام ١٨٧٠ وفى النمسا منذ عام ١٨٩٠ .

وفى الوقت الذى كان فيه اليهود يتعرضون للاضطهاد وخاصة فى القرن التاسع عشر كانت الحركات القومية فى أوروبا على أشدها وخاصة بعد قيام امبراطورية نابليون وقيام ثورة ١٨٤٨ فى عدد من دول أوروبا الوسطى . ويجب ان نلاحظ فى هذا المقام أن عودة اليهود الى فلسطين كانت تمهد تأييدا فى كثير من دول الغرب المسيحى وخاصة فى انكلترا وذلك بين رجال الدين المسيحى ، ولا شك أن هذا التأييد كان له أثر فى تقبل الامبراطورية البريطانية لفكرة الصهيونية .

وفى عام ١٨٨٢ قامت فى شرق أوروبا حركة عرفت باسم « عشاق صهيون » كانت تستهدف توطين اليهود فى فلسطين وامتدت هذه الحركة الى أمريكا فيما بعد وبمكنت من إنشاء عدد من المستعمرات اليهودية على أرض فلسطين .

ولكن أهم من هذه الحركة حركة أخرى تزعمها تيودور هرتزل Theodor Herzl (١٨٦٠ - ١٩٠٤) الذى نشر كتابه عن الدولة اليهودية فى عام ١٨٩٦ ، وفى هذا الكتاب برنامج مفصل لتحقيق قيام دولة لليهود ، وقد استطاع هرتزل رغبا عن معارضة اليهود الذين يدعون للاندماج فى مجتمعاتهم أن ينشئ المنظمة اليهودية العالمية - World Zionst Organi zation وأصبح المؤتمر الصهيونى الذى عقده للمرة الأولى فى مدينة بال Basle بسويسرا فى عام ١٨٩٧ أول برلمان يهودى فى المنفى . وقد تحدت أهداف الصهيونية فى القرار الذى أصدره هذا البرلمان والذى عرف فيها بعد برنامج بال . وتنص إحدى فقراته الرئيسية على ضرورة انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بحكم القانون العام . وقد تمكن هرتزل من عرض الفكرة على عدد من حكام أوروبا وزعمائها وكذلك على سلطان تركيا ، كما أنه تمكن من اذكاء شهوة العودة الى فلسطين بين الجماهير اليهودية .

وفى ثمانى السنوات الأخيرة من حياته تمكن هرتزل من انشاء هيئة تتولى جمع المال للحركة الصهيونية وهيئة أخرى تتولى تدبير الأموال اللازمة لشراء أرض فى فلسطين بحيث تصبح فى النهاية ملكا خاصا لليهود لا ينازعهم فيه أحد .

ولم تقتصر الحركة الصهيونية التى أسسها هرتزل على انشاء وطن قومى لليهود ، بل تعدت ذلك الى محاربة الدعوة الى الاندماج فى المجتمعات غير اليهودية ، وإلى زيادة الوعى اليهودى بين اليهود ، وإلى تدبير الوسائل اللازمة للدفاع عنهم ، وإلى تنمية القيم اليهودية ودراسة اللغة العبرية وقد انقسمت الحركة الصهيونية بعد ذلك الى : -

١ - صهيونية سياسية كانت ترى ضرورة الحصول

الصهيوني أخذ يعمل على تهويد فلسطين بالتدريج كلما .
سنتحت الفرص .

وما ان جاءت الحرب العالمية الأولى حتى كانت
المنظمة العالمية اليهودية متقسمة الى قسمين : قسم في
أرض ألمانية ، وقسم في أرض أعدائهم ، وكلا القسمين
يحاول دفع الحكومات التي يستطيع الاتصال بها لتشجيع
عملية التهويد في فلسطين والاستحواذ عليها فيما بعد .
وقد نجح يهود بريطانيا وأمريكا في انشاء لجنة مؤقتة
للمسائل الصهيونية يرأسها لويس برانديس Louis
D. Brandeis استطاعت أن تحصل على موافقة
الرئيس الأمريكي وودرو ويلسون Wood row Wil-
son في حث بريطانيا على إعلان تصريح بلفور Bal-
four Declaration الذي يعد اليهود باقامة وطن
قومي لهم في فلسطين . ويرجع أكبر الفضل لحايم
وايزمان Haim Wizmann أولا ثم لسير هيربرت
صمويل Sir Herbert Samuel ، وناحوم
سوكولوف Nahum Sokolow ، وفي عام ١٩١٩
كان للحركة الصهيونية من يمثلها أمام مؤتمر السلام
الذي انعقد في باريس .

وفي العام التالي فرضت بريطانيا وصايتها على فلسطين
تحت إشراف عصبة الأمم ، وعين سير هيربرت صمويل
أول مندوب سام بريطاني على فلسطين . وفي تلك الفترة
نشأت مجموعة من اليهود تجبذ العنف والتطرف تحت
قيادة فلاديمير جابوتنسكي Vladimir Jabotinsky
، وأمسست حزبا اسمه حزب المراجعين
الذي كان ينادي بسياسة وايزمان العدا ، ويدعو
لاتخاذ موقف حازم من البريطانيين .

وقد ثار عرب فلسطين على عملية شراء الأرض
والتهويد التي ظلت متبعة حتى تحت الوصاية
البريطانية ، وقامت مظاهرات عارمة في سنة ١٩٢٩

على ضمانات قانونية وسياسية قبل انشاء الوطن القومي
للإهود في فلسطين .

٢ - وصهيونية عملية كانت تصر على أن الضمانات
السياسية تأتي في المحل الثاني بعد استيطان فلسطين
واعادة تعميرها ، هذه الصهيونية العملية هي التي كان
لها التأثير الأكبر في صفوف الحركة الصهيونية العالمية في
الحقبة السابقة على نشوب الحرب العالمية الأولى .

وفي أثناء تلك الفترة قامت أيضا حركة صهيونية ثالثة
تزعّمها أحاديها عام Ahad Ha, Am ترى في
فلسطين مقرا روحيا للشعب اليهودي ، وتؤكد على
الجانب الروحي والثقافي لا على الجانب السياسي ،
ولكن صهيونية هرتزل السياسية هي التي تغلبت في
النهاية وخاصة بين الستة ملايين يهودي في أوروبا
الشرقية ، كما أنها مدت جذورا لها في أوروبا الغربية
والولايات المتحدة .

كان هرتزل ينتقل بين العواصم الأوروبية وغيرها
لاقتناع أكبر عدد من الناس بفكرته ، ولكن مذبحة
اليهود في روسيا عام ١٩٠٣ هي التي كان لها الفضل في
تحريك الضمير العالمي وحمل الحكومة البريطانية على
تقديم قطعة أرض في افريقية الشرقية لتكون مستعمرة
يهودية ، مما أثلج صدر هرتزل ، فقد كانت هذه هي المرة
الأولى التي تعترف فيها دولة عظمى بأهمية التنظيمات
اليهودية وتحاول كسب ودها . غير أن هرتزل ما كاد
يقترح على المؤتمر اليهودي ارسال لجنة لاختيار أرض
المستعمرة حتى هب ضده يهود روسيا الصهيونيون الذين
كانوا ضد المشروع .

وقد خلف هرتزل في زعامة الصهاينة داود وفن
David Wolffsohn الذي كان رئيس الجهاز
التنفيذي للصهيونية السياسية وفي العام ١٩١٠ جاء بعد
ولفسن أوتو واربرج Otto Warburg زعيم
الصهاينة العمليين . ومنذ شغله لمنصبه كزعيم للمؤتمر

اضطرت الحكومة البريطانية الى إصدار الكتاب الأبيض White Paper الذى عدّه اليهود نكسة لهم .

وقد شهدت فترة الثلاثينيات قيام السلطة الانتدابية ونزوح أعداد متزايدة من يهود ألمانيا وأوروبا الوسطى الى فلسطين هربا من الاضطهاد مما أثار مظاهرات عام ١٩٣٦ بين عرب فلسطين ، وأدى الى انشاء لجنة تحقيق بريطانية برئاسة اللورد بيل Lord Peel التى أوصت بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ، وقد رفض العرب فى التوقيع على القرار .

ولكن اليهود تجاهلوا القرار ومضوا فى عملية التهويد بخطا أسرع ، وشجعوا مزيدا من الهجرة الى فلسطين بطرق مشروعة وغير مشروعة .

وفى هذه الأثناء برزت أهمية اليهود الأمريكيين وبدا تأييدهم فقامت اللجنة الأمريكية الخاصة بفلسطين التى American Palestine Committee التى ضمت عددا من أعضاء الكونجرس وبرنامج بالتيومر Baltimore Program فى مايو عام ١٩٤٢ والمؤتمر اليهودى الأمريكى American Jewish Conference فى عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٤٤ تكونت فرقة يهودية فى داخل الجيش البريطانى ، بفضل تأثير اليهود فى بريطانيا وأمريكا ، كما حاول الصهاينة الأمريكيون الزج بحكومة الولايات المتحدة فى موضوع إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين

ولكن حكومة الرئيس الأمريكى فرانكلين روزفلت Franklin d . Roosevelt لم تفعل شيئا .

وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية حاول اليهود السماح لمائة ألف يهودى كان قد اقترح الرئيس ترومان توطينهم فى فلسطين ، ولكن وزير الخارجية البريطانى ارنست بيفن Ernest Bevin رفض السماح لهم ، وأحال القضية برمتها الى هيئة الأمم المتحدة ، وفى التاسع والعشرين من شهر نوفمبر عام ١٩٤٧ صدر قرار الهيئة بالتقسيم الذى قبله اليهود ورفضه العرب .

وفى ١٥ مايو من عام ١٩٤٨ سحب بريطانيا جيوشها وانتهت وصاية الأمم المتحدة وأعلن قيام دولة اسرائيل التى اعترفت بها الولايات المتحدة ثم الاتحاد السوفيتى وغيرهما من الدول . مما أعطى الصهاينة دفعة كبيرة ، ولم يبق من يعارض سياستهم بين اليهود الا ثلاث مجموعات ضعيفة .

١ - المجلس الأمريكى اليهودى

وهو يصير على اعتبار اليهود أصحاب دين لا أصحاب دولة .

٢ - اليهود الشيوعيون واليساريون الجدد الذين اعتبروا الصهيونية أداة فى يد الاستعمار العالمى .

٣ - اليهود الأرثوذكس المتطرفون الذين أصروا على أن قدوم المسيح المنتظر لا يتوقف على مجهود بشرى على الإطلاق بل يترك أمره لله وحده .



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الثالث - المجلد الخامس عشر

أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

قسط خاص عن

كتابات في الحضارة - ١-

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

ليرة	٣	سوريا	٥	ريال	العراق
دينار	٢٥٠	الكويت	٥	ريال	السعودية
دينار	٢٥٠	السودان	٤٠٠	فلس	البحرين
قريب	٣٥	ليبيا	٤٠٥	ريال	اليمن الشمالية
دينار	٤٠٠	مصر	٤٠٠	فلس	اليمن الجنوبية
دينار	٥	الجزائر	٣٠٠	فلس	عمان
دينار	٥٠٠	تونس	٢٠٥	ليرة	لبنان
دينار	٥	المغرب	٢٥٠	فلس	الأردن

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ د

تحويل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لمساب ووزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية فخالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل بصورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب. ١٩٣ الكويت